

Serie Magíster

242

# Sumergir la ciudad

## Apocalipsis y destrucción de Guayaquil

Solange Rodríguez



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



Serie Magíster

# Sumergir la ciudad

## Apocalipsis y destrucción de Guayaquil

---

Solange Rodríguez



UNIVERSIDAD ANDINA  
SIMÓN BOLÍVAR  
Ecuador



Serie Magíster  
Vol. 242

*Sumergir la ciudad: Apocalipsis y destrucción de Guayaquil*  
Solange Rodríguez

Primera edición  
Coordinación editorial: Casa Andina  
Corrección de estilo: María José Andrade  
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro  
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso  
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,  
Sede Ecuador: 978-9978-19-917-6  
Derechos de autor: 055352  
© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador  
Toledo N22-80  
Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador  
Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426  
• [www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec) • [uasb@uasb.edu.ec](mailto:uasb@uasb.edu.ec)

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares ciegos, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, enero de 2019

---

Título original:

«Estudio de tres novelas de literatura proyectiva: *Guayaquil*, novela fantástica de Manuel Gallegos Naranjo, *Río de sombras* de Jorge Velasco Mackenzie y *El libro flotante de Caytran Dölphe* de Leonardo Valencia»

Tesis para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura  
Autor: Solange Pamela Rodríguez Pappe  
Tutor: Alicia Ortega Caicedo  
Código bibliográfico del Centro de Información: T-1392

*Para Edwin Buendía,  
en algún lugar de las estrellas*



## CONTENIDOS

### Introducción

La literatura proyectiva escrita en Guayaquil:

Entre el asedio y la reconstrucción .....	7
1. Guayaquil: Una ciudad que persiste .....	11
2. El último puerto del Caribe .....	12

### Capítulo primero

Algunas lecturas en una nación trastornada:

La construcción de la identidad nacional en la literatura

de Guayaquil a inicios del siglo xx.....	17
1. Utopías al inicio del siglo xix.....	17
2. La crisis política y creación literaria .....	19
3. Civilización, barbarie y otra vez civilización .....	21
4. El Bello Edén y Guayaquil: Especulación y mito.....	23
5. Un mesías mestizo.....	26
6. El apocalipsis y la idea de nación .....	29

### Capítulo segundo

Modernidad y apocalipsis: La ciudad asediada por la destrucción

en <i>Río de Sombras</i> de Jorge Velasco Mackenzie.....	33
1. La ciudad moderna, la ciudad deshauciada .....	33
2. Apocalipsis: Un estatuto flexible.....	39
3. El apocalipsis en América: De la utopía a la resignación.....	42
4. El asedio de los signos del apocalipsis .....	46
5. La salvación en la palabra.....	51

### Capítulo tercero

Guayaquil en el tiempo del agua: Las ruinas de la ciudad

luego del apocalipsis en *El libro flotante de Caytran Dölphin*

de Leonardo Valencia.....	55
1. 30 de abril de 2017 .....	55
2. Continuar después del fin.....	59
3. Aguaje y fogatas .....	61
4. Bucear entre ruinas .....	66

5. Escritura a la deriva .....	70
6. La ciudad fractal .....	73
Conclusión	
Preparando maletas para el fin del mundo .....	77
Referencias.....	83



## INTRODUCCIÓN

# LA LITERATURA PROYECTIVA ESCRITA EN GUAYAQUIL: ENTRE EL ASEDIO Y LA RECONSTRUCCIÓN

---

Elegí desarrollar el tema de la destrucción a partir de una imagen que me perturba profundamente. En 1838, el inventor guayaquileño José Rodríguez Labandera llevó un submarino a pedales que había inventado a medirse con las aguas del correntoso río Guayas. Logró avanzar un par de metros y la poderosa corriente empezó a arrastrarlo. Un barco auxiliar lo remolcó hasta la orilla contraria, donde toda la ciudad esperaba en medio de una fiesta general por lo audaz de la proeza. Pese a su relativo éxito, Labandera no encontró financiamiento para continuar con las pruebas del submarino —llamado Hipopótamo (Martillo 2011)— así que la aparatosa creación terminó su corta vida varada en una de las orillas del río que intentó atravesar. Naufragando, pero de otra manera.

Imaginar al Hipopótamo corroyéndose por el aguaje junto con los sueños científicos de Labandera, me llevó a pensar en cómo el porvenir de la modernidad en Ecuador se tornó una profecía triste. Acoger el concepto moderno implicó, por un lado, asimilar que la idea de progreso representada por los adelantos científicos y la tecnología, inspirados en el poder lógico de la Ilustración, acarrearía un futuro utópico

pleno y sin conflicto; y por otro, que su fracaso sería imposible en el nuevo continente.

Hablo de fracaso porque el proyecto moderno ha significado sobre todo decepción, confusión y caos, tal como lo afirma Marshall Berman (1997) en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. En ese texto, él define la modernidad como una experiencia vital integradora que intenta unificar a los seres humanos bajo la bandera del progreso, pero a la vez resulta contradictoria porque también genera una vorágine de desintegración y de renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia.

Esta tensión representativa de las diferentes crisis sociopolíticas por las que ha atravesado el continente americano se ha visto retratada en la literatura de anticipación elaborada a lo largo del siglo xx, concretamente el *género proyectivo*,<sup>1</sup> que se ha caracterizado por plantear una mirada cuestionadora frente al porvenir.

Por consiguiente, la experiencia moderna de la crisis se vincula con el pensamiento apocalíptico, un mito de interpretación flexible que según uno de sus teóricos, Frank Kermode, se asocia con el sentimiento de descalabre general con el que ha convivido del hombre moderno: la tragedia del fin de la civilización combinada con el fracaso del modelo capitalista e industrial. Esta desazón está presente en las ficciones apocalípticas americanas elaboradas a lo largo del siglo xx, las que se han dedicado a explorar las variaciones y la evolución de este imaginario en varias de sus acepciones: fin del tiempo, destrucción del mundo, combate final, juicio universal, condena o compensación eterna.

Este trabajo se circunscribe a tres novelas guayaquileñas en las que existen anticipaciones distópicas: la primera de ellas es de 1901, y la última de 2006. Son ejemplos de textos que, aunque distanciados entre sí por casi un siglo, tienen como elemento común la constante de la ciudad devastada, y que además, permiten relacionar esta catástrofe con la simbología apocalíptica. Para esta lectura tendré en cuenta a Manuel Gallegos Naranjo (1901), con *Guayaquil: Novela fantástica*, a Jorge

---

1 Término usado por los investigadores Fernando Ángel Moreno e Ivana Palibrk en el ensayo «La ciudad prospectiva» (2011) para referirse a las ficciones en que se especula acerca del futuro de la humanidad emplear el rigor científico de la ciencia ficción pero que parten de una premisa similar, al cuestionarse por las condiciones en que hombres y mujeres se encontrarán en el futuro.

Velasco Mackenzie (2003), con *Río de sombras*, y Leonardo Valencia (2006), con *El libro flotante de Caytran Dölphin*.

También quisiera postular que el mito fundacional a partir del cual se estructura la construcción de Guayaquil, el que cuenta la historia de una ciudad recia y determinada —reconstruida cinco veces—, ha trascendido la historia y se ha tornado un hecho simbólico que se representa en su literatura. Tomás Pérez Vejo (2003, 301), cuando narra el proceso de construcción de las naciones hispánicas, explica que las comunidades suelen contarse mitos propios que dan sentido a sus vidas individuales: «el éxito de la nación estriba, en gran parte, en su capacidad mitogénica, en su capacidad para convertir la propia historia de la comunidad en un mito omnicompreensivo».

Considero que una idea mítica, extendida entre los habitantes de Guayaquil, consiste en la creencia de que la ciudad será destruida en el futuro, tal como sucedió varias veces luego de su fundación, razón por la cual la actitud de sus habitantes debe ser la resistencia.

Pero sobre todo me interesa resaltar en este texto el concepto de *literatura proyectiva* como un género que emplea las herramientas de la anticipación para desarrollar una mirada crítica sobre el porvenir y especula acerca de cómo será el futuro de la humanidad, mientras se concentra en los acontecimientos más bien culturales. Las preguntas que la *literatura proyectiva* pretende despertar en los lectores son las siguientes: ¿cuánto me implica a mí este mundo supuesto y representado en la literatura?, ¿cuánto se distancia y se parece al que yo habito y conozco?

A inicios del siglo XIX, la narrativa latinoamericana estuvo preocupada del proyecto de fraguar una sólida identidad nacional y los tópicos de anticipación, que usualmente convocaban ejercicios de suposiciones utópicas, fueron reducidos y casi inexistentes en Ecuador. Lo que sí es innegable a lo largo de los siglos XVIII y XIX es que el diálogo de literatura nacional con corrientes como la fantaciencia y los viajes extraordinarios de Julio Verne estimularon la imaginación y llevaron a los escritores a preguntarse cómo serían los nuevos tiempos. Bajo la influencia de este narrador francés se escribieron los primeros textos que especularían acerca del futuro en el ámbito ecuatoriano.

Es por ello que en el primer capítulo de este trabajo enfatizaré en los modelos de ciudades proyectivas ideadas con base en los adelantos tecnológicos y sus descubrimientos. Con este enfoque estudiaré *Guayaquil*:

*Novela fantástica*, en la que el progreso científico logrado por el personaje Guayaquil será el pretexto que usa Manuel Gallegos Naranjo (1901) para imaginar cómo sería esta ciudad que ha logrado salir airosa de todas sus crisis políticas y ahora vive un sueño en el siglo xx. Pese a la estabilidad aparente, en el desenlace de la historia de Gallegos Naranjo, la urbe futura sufre un colapso de tal magnitud que permite ser leído desde los signos apocalípticos.

Siguiendo esta línea, en el segundo capítulo, haré una entrada teórica para repasar cuáles fueron las fuentes de las que se ha alimentado el pensamiento apocalíptico dentro de la tradición literaria: las primigenias vertientes que tienen origen en los mitos occidentales, el pensamiento judeocristiano y su discurso trágico, el milenarismo, las catástrofes naturales asociadas al final de un ciclo; y también revisaré cómo el discurso apocalíptico ha sido adaptado al pensamiento americano. En este continente, la simbología de lo apocalíptico se empleó como una forma de aproximarse a las crisis históricas políticas, para convertirse en alegorías de la inestabilidad y de los conflictos sociales de la región.

A continuación, en el segundo capítulo, por un lado, realizaré una entrada teórica para repasar cuáles fueron las fuentes de las que se ha alimentado el pensamiento apocalíptico dentro de la tradición literaria, por ejemplo: las primigenias vertientes que tienen origen en los mitos occidentales, el pensamiento judeocristiano y su discurso trágico, el milenarismo, las catástrofes naturales asociadas al final de un ciclo y; por otro lado, revisaré cómo el discurso apocalíptico ha sido adaptado al pensamiento americano. En este continente, la simbología de lo apocalíptico se empleó como una forma de aproximarse a las crisis históricas políticas, para convertirse en alegorías de la inestabilidad y de los conflictos sociales de la región.

Finalmente, trabajaré la idea del desasosiego de la metrópolis contemporánea como un espacio decadente y con esa perspectiva abordaré la novela *Río de sombras*, de Jorge Velasco Mackenzie (2003). Dicho texto describe un espacio desesperanzado por donde transitan apáticamente hombres y mujeres que no se sorprenden al conocer de la inminencia del juicio final.

A pesar de que Lucero de Vivanco Roca Rey (2013), en *Historias del más acá: imaginario apocalíptico en la literatura peruana*, afirma que una de las desazones del apocalipsis en América es que se viva siempre la

decadencia pero no la renovación, considero que lo que se demuestra en el tercer capítulo de esta investigación al tratar *El libro flotante de Caytran Dolphin*, de Leonardo Valencia (2006), es que a partir de los vestigios de la ciudad destruida se puede ensayar una construcción diferente de los sistemas culturales, tal como lo hace el escritor Guillermo Fabbre, personaje de Valencia, con la teoría de los libros flotantes. En esa lectura, el poder del agua como recurso de renovación tiene gran protagonismo.

Las ruinas de la urbe inundada representan la pérdida del pasado y la necesidad de pensar en nuevas raíces culturales para el futuro. De allí que, como contrapunto al texto de Valencia, revisaré el cuento de Fernando Naranjo (1994) «Guayaquil, 37367», historia que relata el arribo de un grupo de investigadores a la ciudad sumergida para reconstruir cierta parte de su memoria histórica que resulta valiosa en el ámbito identitario.

Considero que el aporte de esta investigación, a más de visibilizar la *literatura proyectiva* como una forma de escritura que se ha desarrollado esporádica pero firmemente desde que el Ecuador empezó su vida literaria, detecta la existencia de un imaginario de lo apocalíptico que ha estado presente durante el siglo xx en ciertas creaciones del país. Estas miradas novedosas sobre los referentes ecuatorianos enriquecen y muestran que es una nación diversa, pródiga en registros y temas, que no ha sido jamás ajena a otras corrientes de la escritura hispanoamericana.

## 1. GUAYAQUIL: UNA CIUDAD QUE PERSISTE

Guayaquil, la ciudad más grande de la región litoral del Ecuador, estuvo signada por la inestabilidad y el cambio desde su fundación, el 15 de agosto de 1534, cuando fue creada en un sector andino cercano a Riobamba con el nombre de Santiago de Quito. En ese entonces, las recientes poblaciones no eran más que campamentos militares y papeles sellados que pretendían reforzar el poder de los invasores en América, por lo que, transcurridos unos meses, empezaron su mudanza hacia una zona más estratégica: los alrededores del río Babahoyo, en la Costa.

Las razones geopolíticas motivaron la movilización desde las montañas. La tenencia de Quito en la gobernación de Nueva Castilla, para convertirse en la Real Audiencia de Quito, necesitaba agilizar sus redes de comunicación con la creación de un puerto. Un año después, en 1535 cuando se decidió movilizar el poblado hacia la ribera del río

Guayas, pasó a llamarse Santiago de Guayaquile, debido a un cacique con ese nombre que habitaba en sus alrededores.

Desde ese entonces, la ciudad, que no era otra cosa que un puñado de españoles armados, fue sistemáticamente destruida por los habitantes nativos del sector —punáes y chonos—, por lo tanto, pasó del asedio a la reconstrucción al menos unas cuatro veces. Finalmente, en 1547 fue colocada en las faldas del cerro Santa Ana, en la ribera occidental del río Guayas, e inició un acelerado proceso de expansión y crecimiento que la transformó en el puerto requerido para el proyecto colonizador europeo. Quizá por su extraordinaria resistencia a las mudanzas y a las destrucciones, en el acta de fundación de esa época recibió el título de «muy noble y muy leal ciudad».

Entre el siglo XVIII y el XIX, el destino de Guayaquil era similar al de cualquier ciudad costera de las colonias americanas. Una vez que se repuso de un incendio que en 1636 destruyó todos sus archivos, soportó piratería, plagas, epidemias cada invierno y más incendios que la redujeron a escombros de manera constante; sin embargo, la urbe lograba recuperarse al poco tiempo. Habiendo desafiado la lógica de su inicial planificación, era una ciudad que persistía y se desarrollaba, la que no esperaba convertirse en una urbe próspera y poblada.

En resumen, ciertas ciudades de las nuevas colonias parecían adquirir un carácter singular que sobrepasaba sus planificaciones iniciales. Sobre esta condición, Ángel Rama (1998, 23), en el primer capítulo de *La ciudad letrada*, afirma: «Las ciudades americanas fueron remitidas en sus orígenes a una doble vida. La correspondiente al orden físico [...] los vaivenes de construcción y destrucción, de instauración y renovación, y sobre todo a los impulsos de invención circunstancial»; lo cual las hacía desafiar cualquier mapeo o llamado al orden, tal como sucedió con la inusual expansión de Guayaquil.

Quizá en esta resistencia existe algo un poco más misterioso relacionado con la condición de ciudad costera que se ha nutrido del río, de su carga simbólica y de su producción económica.

## 2. EL ÚLTIMO PUERTO DEL CARIBE

Mucho se ha dicho acerca de que Guayaquil es el «último puerto del Caribe», frase que el imaginario popular atribuye al cantante

puertorriqueño Daniel Santos. Esta afirmación, a manera de licencia poética, aparece actualmente en folletos turísticos y páginas virtuales destinadas a promover las visitas a la ciudad. Más que referirse a la estricta geopolítica, alude a la naturaleza tropical de la urbe, razón por la cual se le atribuye una condición caribeña a Guayaquil. A esto se suman su cultura relacionada con la música tropical y su expansión trepidante y vivaz. En el caso de Guayaquil, lejana del mar de las Antillas y del Atlántico, sus habitantes parecen tener una actitud similar a los caribeños y a su modo de vida.

Si bien Guayaquil es una ciudad sin mar, cuenta con la mayor cuenca hidrográfica de la costa del Pacífico. Esta particularidad tal vez la ha llevado a vivir en un estado al que Antonio Benítez Rojo (1998, 23), en *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*, llama una condición que no es terrestre sino acuática, propia de los sectores donde la presencia del agua es muy fuerte: «Una cultura sinuosa donde el tiempo se despliega irregularmente y se resiste a ser capturado por el ciclo del reloj y del calendario [...] un caos que retorna [...] un continuo fluir de paradojas; es una máquina de feedback de procesos asimétricos», donde la idea de la destrucción y la reconstrucción conviven en el imaginario de sus habitantes quienes y los vuelve estoicos y empecinados bajo el lema de «lo que hay que hacer es no morir».

Benítez explora la idea de que desarrollarse al pie del agua hace especular a sus habitantes con los peligros que podrían existir al convivir con una entrada siempre abierta a recibir extraños, ya que hubo un tiempo en que por allí ingresaron amenazas reales; por ejemplo, el azote de la piratería, los barcos repletos de plagas o inundaciones.

En definitiva, existir en el *modo Caribe* supone un estado de alerta permanente. A pesar de esta sensación de zozobra, Benítez (1998, 29) afirma que el Caribe no es precisamente un espacio apocalíptico: «la noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura» pues, hay otras maneras de sobrellevar ese miedo al infortunio por ejemplo, mediante representaciones culturales tales como la música y la danza que subliman el abatimiento de sus habitantes hasta enmascararlo de la festividad y del carnaval.

Complementando esta idea, la investigadora Fernanda Bustamante Escalona (2013), en el ensayo «Relatos de un caribe “otro”: Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas

recientes», asegura que existe un Caribe alterno que en su literatura legitima «el discurso fundacional de violencia y la bestialidad» (49), en el que lo apocalíptico sí tendrá protagonismo a relacionarse con olas gigantes, zombies y desastres naturales. Esta autora afirma que en varias novelas y textos cinematográficos en las que se han realizado ejercicios de proyectar las urbes caribeñas hacia el futuro, existe un predominio de los espacios distópicos y de las zonas de desastre.

En este punto, Bustamante emplea el enfoque que la investigadora Lois Parkinson (1994) Zamora expone en *Narrar el Apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, para afirmar que el apocalipsis descrito en la narrativa centroamericana es desarrollado como una presencia cotidiana con la que sus habitantes se han habituado a convivir, debido a que puede ser interpretado como una representación de la crisis social del Caribe. Por eso, su presencia no sorprende, incluso puede ser vista sin ninguna implicancia emocional.

Retomando la idea de la naturaleza caribeña de Guayaquil, en las narraciones que se revisarán en los siguientes capítulos: *Guayaquil: Novela fantástica*, *Río de sombras* y *El libro flotante de Caytran Dölphe* en los que aparece la idea del asedio y de la amenaza relacionadas con la proximidad del agua en circunstancias similares a las descritas por Fernanda Bustamante en sus anécdotas: la ciudad que se hunde o la urbe que es presa de un diluvio asociado a la llegada del fin de los tiempos. Esta imagería es acorde con la visión de resistencia a la adversidad que los guayaquileños tienen de sí y que transmiten por medio de su producción artística.

Asimismo es cierto que, tal como lo afirma Bustamante, citando a Zamora, las urbes contemporáneas han aprendido a vivir con la idea de la catástrofe como una metáfora de la incertidumbre generalizada a partir de la crisis socioeconómica del siglo xx, por lo que las alusiones apocalípticas en estas novelas serán representaciones de temores profundos y de crítica social. La fatalidad ha sido una característica propia de las distopías y utopías, pero en este trabajo la estudiaré bajo el término de *género proyectivo*.<sup>2</sup>

- 
- 2 Fernando Ángel Moreno e Ivana Palibrk, en «La ciudad prospectiva» (2011), afirman que la ficción proyectiva especula sobre ciertos aspectos de la sociedad: su manejo de la sexualidad, la política, las creaciones culturales, etc., para realizar una crítica a la condición de los individuos dentro de los sistemas que la humanidad ha inventado.



Para concluir con lo que le espera a la Guayaquil futura, habiendo intuido la posible destrucción de la urbe, Jorge Velasco Mackenzie (2003, 46) en *Río de sombras*, hace sentenciar al larvero Basilio: «Todas las ciudades que han sido fundadas tres veces, tienen siempre un solo destino» y este es reducirse a escombros y luego, volver a edificarse. Un estado de tensión que parece agudizarse en las ciudades costeras y las islas, puesto que la mayor parte de sus amenazas provienen del agua.



## CAPÍTULO PRIMERO

# ALGUNAS LECTURAS PREVIAS EN UNA NACIÓN TRASTORNADA: LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL EN LA LITERATURA DE GUAYAQUIL A INICIOS DEL SIGLO XX

---

### 1. UTOPIÁS AL INICIO DEL SIGLO XIX

Ángel Rama (1998) afirma que a mediados del siglo XIX e inicios del XX, los escritores americanos estaban ocupados en construir un proyecto de escritura en la que los autores reforzaran los valores relacionados con lo nacional. Rama apunta que este es un triunfo de *La ciudad letrada* —emplea este término según el orden impuesto por el modelo occidental— ya que procuró normar y controlar la escritura sobre espacios como la ciudad física, donde una minoría étnica y sociocultural (la mestiza) dirigiría los destinos nacionales. Sobre esto, Rama (74) dice:

La construcción de las literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX [...] por primera vez en su larga historia empieza a dominar su contorno [...] para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece [...] sus valores.

Rama explica cómo la construcción de la ciudad real implicaba realizar ejercicios de proyección a partir de ideas que inicialmente se concebían en textos en los que se planificaban versiones del porvenir. Así, esta urbe que inició en papel fue objeto de muchas destrucciones y demoliciones; por lo tanto, la ciudad empezó a vivir para un mañana y dejó de vivir para el pasado.

Según el autor, la construcción de utopías no entusiasmó a los pensadores de América Latina y señala el caso del uruguayo Francisco Piria (1898), quien escribió la novela *El socialismo triunfante: Lo que será mi país dentro de 200 años*, una historia que trata sobre la próspera vida de los habitantes de ese país en el siglo xx, un futuro en el que parecía que los uruguayos habían logrado resolver todos sus conflictos políticos.

Tres años después de que el libro de Piria circulara, se publicó en Ecuador *Guayaquil: Novela fantástica* (1901) de Manuel Gallegos Naranjo (1845-1917). Se trata de un relato de una historia utópica en la que esta ciudad es descrita como el territorio más civilizado del planeta aún así, no puede evitar sufrir un desenlace apocalíptico, puesto que un cataclismo, provocado por fuerzas caóticas, la destruye: «Guayaquil se hundió a setenta metros de profundidad» (5) sentencia la novela.

Gallegos Naranjo fue un intelectual que colaboró activamente en diarios y publicaciones periódicas del país y estuvo vinculado a la crítica contra el sistema político. Siendo un acérrimo detractor del presidente Gabriel García Moreno, en 1871 elaboró la revista opuesta al régimen llamada *El Espejo*, que causó la furia del gobernante y un destierro a Chile por varios meses.

Pese a su capacidad crítica con respecto a la realidad, Manuel Gallegos Naranjo tenía una imaginación audaz. El historiador Rodolfo Pérez Pimentel (2013, párr. 16), en *Diccionario biográfico Ecuador*, resalta este atributo con cierta ironía al referirse a una obra que Gallegos Naranjo (1899) *1900. Almanaque de Guayaquil: Fin de siglo*, un almanaque que contenía curiosos datos informativos, como: «la lista de los días especiales en que se pueden sacar ánimas del purgatorio con oraciones». En este texto, Pérez Pimentel utiliza cierta sorna para referirse a estas fabulaciones de Gallegos Naranjo, ya que afirma que es probable que no todos los tiempos sean buenos para ejecutar este delicado menester.

Con igual sarcasmo, Pérez Pimentel (2013, párr. 21) se refirió a *Guayaquil: Novela fantástica* en estos términos:

En 1901 sorprendió a sus lectores, que tenía muchos y de gran fidelidad, pues le seguían en todas sus ediciones, con «Guayaquil: Novela fantástica» en 108 p. Una rara historia de lo que podría suceder en la política nacional en el siglo xx, escrita con bastante lentitud y casi nada de imaginación.

Se entendería que para Pérez Pimentel, la incursión de Gallegos Naranjo en el territorio de la utopía de Gallegos Naranjo merecía el título de literatura *rara*.

## 2. LA CRISIS POLÍTICA Y LA CREACIÓN LITERARIA

A inicios del siglo xx en Guayaquil, por un lado, la Revolución alfarista fogueaba a los intelectos de la nación; mientras que por otro, el entorno demandaba más atenciones que los pensamientos políticos. La ciudad no tenía recursos permanentes como luminarias públicas, alcantarillado ni agua potable. Asimismo, cuando llegaba el invierno, esta ciudad, aún carente de un sistema de salud, perdía a la mitad de sus habitantes a causa de las enfermedades o, en ocasiones, ardía hasta devastarse. En medio de todas las adversidades, el puerto recibía diariamente a miles de viajeros y comercializaba con el resto del mundo, y también sus ciudadanos procuraban refinarse a la moda francesa. Sin embargo, en cuanto ocurría alguna catástrofe, los guayaquileños reconstruían lo que la naturaleza destruía vertiginosamente.

De este clima caótico da cuenta el crítico Ángel Felicísimo Rojas (2007) en *La novela ecuatoriana* (1948), cuando habiendo recorrido la historia de la literatura de 1895 a 1925, expone los sucesos histórico-literarios más destacados del Ecuador; mientras señala la «saga desopilante» de presidentes que asumieron y salieron del poder durante esos años: «Estábamos ocupados. Mucho. [...] matándonos heroicamente para quitar a un señor del Gobierno y poner a otro señor en el Gobierno» (76). Y es que en plena Revolución alfarista, sucedieron uno tras otro: Alfaro (quien desde 1895 hasta 1901 estuvo intermitentemente en la Presidencia), luego Leonidas Plaza de 1901 a 1905, Lizardo García 1905 a 1906, y finalmente Emilio Estrada en 1911. Todos estos relevos entre un «quitar y poner de muñecos en un sangriento tinglado» (76).

En medio de todo ese desorden, la literatura buscó unificar la idea de nación desde sus ficciones para procurarse estabilidad porque, como lo asegura Pérez Vejo (2003), sobre la formación de las sociedades

hispanas, las recientes repúblicas instauradas por un decreto y que no habían nacido naturalmente, carecían de un elemento real que las cohesionase y una de sus estrategias de unificación fue imitar a los modelos literarios occidentales.

Manuel J. Calle, citado por Felicísimo Rojas (2007), manifiesta que este recurso lucía impostado debido a la falta de identidad de la literatura ecuatoriana que, justamente con estas incursiones, lograba una imagen contraria a la que pretendía desarrollar: «Nuestros hombres de letras rara vez han tomado una postura literaria firme y su credo estético casi nunca ha sido profesado como el resultado de una convicción» (101). Manuel J. Calle menciona que algunos artistas ecuatorianos como José Joaquín de Olmedo y Juan León Mera imitaban a los trabajos de Víctor Hugo, Lamartine, Núñez de Arce o Campoamor, y los cataloga de *lamentables*.

Pero junto con esta enumeración de tendencias y corrientes, Ángel F. Rojas (2007, 76) distingue la producción de Gallegos Naranjo pues rescata su labor imaginativa —contrariamente a la apreciación de Pérez Pimentel, quien la catalogaba de escasa—, como resultado de los diálogos con literaturas extranjeras cuando afirma que Gallegos había recibido de ellas: «El embrujo que producía la lectura de las novelas de barniz científico creadas por la fantasía de Julio Verne».

Sin embargo, Ángel Felicísimo Rojas especula acerca de las razones por las que este género no progresó en el país. Supone que su escasa práctica se debe a que había pocos lectores para el género y a la falta de gusto por la fantasía entre las costumbres de la época; aún así, no puede evitar un dejo de extrañeza ante esa posibilidad desperdiciada. Esta idea se advierte en su última mención al tema, cuando sentencia: «El relato de este tipo ya no se ha vuelto a ensayar entre nosotros» (110).

Ángel F. Rojas omite mencionar la labor del guayaquileño Francisco Campos Coello (1899) quien en 1893 publicara por entregas, en el diario *El Globo Literario: Edición Dominical*, la novela breve *La receta: Relación fantástica*. En este texto el autor también especula, por medio del uso de la ficción futurista, cómo luciría la ciudad varios años después. Aunque ambos autores, Francisco Campos Cuellós y Manuel Gallegos Naranjo no conforman un movimiento literario, Gallegos Naranjo no estuvo solo en la literatura de anticipación en Guayaquil.

Retomando la influencia que las obras de fantasía científica y de aventuras del francés Julio Verne tuvieron sobre los autores de la época,

hay que recordar que la razón por la que la literatura de Verne fue acogida en su momento se debía a su capacidad de fundir la ficción con la realidad. Verne manejaba parámetros científicos al momento de planificar la anécdota de sus obras.

Así, mientras los submarinos, los globos aerostáticos y los trenes eléctricos se probaban a manera de proyectos de bajo perfil, en varias partes del mundo, Verne aludía a estos matizándolos con su fantasía. Esta característica particular le otorgó el título de profeta, y sus seguidores más fanáticos creían incluso que Verne tenía la facultad de ver el futuro.

Pero lo cierto es que Guayaquil estaba seducida con la idea de la modernización y con la posibilidad de transformar el conocimiento científico en tecnología. Marshall Berman (1997, 5), en el prólogo del ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, describe con claridad el espíritu de las urbes de finales del siglo XIX:

Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales; de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana [...] en una expansión que lo abarca todo», debido a que se vivía en medio de una sensación de crecimiento y transformación, el desarrollo parecía ilimitado y era predecible que en el país también se buscara poner a prueba la creación de «máquinas maravillosas».<sup>3</sup>

El investigador guayaquileño Erwin Buendía (2012), en *Si alguna vez llegamos a las estrellas: Escritos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*, menciona que, en febrero de 1870, en Guayaquil circuló una publicación anónima llamada *El carro marítimo* que especulaba con la posibilidad de crear un dispositivo capaz de viajar largas distancias bajo el agua. Coincidentemente, años antes, el inventor José Rodríguez Labandera había llevado a la realidad esa idea, cuando sumergió un invento suyo en el río Guayas.

### 3. CIVILIZACIÓN, BARBARIE Y OTRA VEZ CIVILIZACIÓN

Recapitulando, Guayaquil, a lo largo de su historia, era una ciudad que sobrevivía y se reconstruía en medio de un espacio que no le daba

---

3 *Gadget science fiction* es un término utilizado por Isaac Asimov (1986) y que se emplea para describir narraciones de ficción científica donde las máquinas tienen gran predominio en la historia. Estas «máquinas maravillosas», como las denomina Pablo Capanna (1966) en *El sentido de la ciencia-ficción*, fueron vistas desde el siglo XIX como claves para el proyecto positivo de desarrollo de la sociedad venidera.

tregua, pero fue hasta entonces la ardua tarea de casi todas las ciudades americanas. Ángel Rama (1998, 25) explica que a medida que las urbes aumentaban en número de habitantes y desarrollaban su modernización, «quedó certificado el triunfo de las ciudades sobre un inmenso y desconocido territorio, reiterando la concepción griega que oponía la polis civilizada a la barbarie», y aclara que el ideal de progreso en el nuevo continente consistía en domar también a la naturaleza.

Luego, Rama añade cómo ese imaginario se fortaleció a mediados del siglo XIX con el discurso de Domingo Faustino Sarmiento (2012) cuando, en su obra *Facundo* (1845), hablaría de las ciudades como focos civilizadores porque para él «la ciudad era el único receptáculo posible de las fuentes culturales europeas a partir de las cuales construir una sociedad civilizada. Para lograrlo, las ciudades debían someter el vasto territorio de lo salvaje» (Rama 1998, 27). Con esta premisa, autores como Manuel Gallegos Naranjo y Francisco Campos Cuello realizaron ejercicios de anticipación y demostraron cómo en una Guayaquil futura la civilización sí había prosperado mediante los adelantos científicos, de tal manera que la felicidad parecía ser posible en el siglo XX gracias al ingenio humano.

Por lo tanto, habiendo considerado que sucesos como el de Labandera y las proezas de su submarino debieron generar inspiración, concluyo que este espíritu de modernidad tecnológica también alentó las creaciones de Manuel Gallegos Naranjo y de Campos Cuello. Hay que recordar que Labandera no logró atravesar el Guayas porque fue vencido por fuertes corrientadas, de modo que el seno del agua seguía siendo, hasta inicios del siglo XIX, un espacio indómito que guardaba secretos. Si a esto le sumamos el entorno descontrolado y aislado por las plagas, inundaciones e incendios a inicios del siglo XX, aún parecía triunfar la barbarie.

Es probable que la hazaña de Labandera haya calado en la memoria social y, por lo tanto, en la escritura, que es una representación de los anhelos y los temores del imaginario. Ejemplo de esto es que Campos Coello (1899), en un fragmento de *La Receta: Relación fantástica* incorpora a los submarinos como medio de transporte personal para movilizarse por el río Guayas, y estos no parecieran tener ningún problema en hacerlo: colocados en las orillas del río esperan flotando en pequeños muelles a que sus tripulantes los aborden.



Con este ejemplo de Campos Coello, quiero reafirmar que en los primeros ejercicios de escritura de anticipación hechos en Guayaquil se incluyeron adelantos científicos que ya existían en otras partes del mundo y cuya implementación en estas tierras se aguardaba con ansias: tranvías, globos, sumergibles, fotografías parlantes, etc., que empezarían a desarrollarse progresivamente en el país. Los autores locales adicionaron toques histórico-nacionalistas en sus ficciones proyectivas como parte de la tendencia de la época; es decir pensar en un mañana avanzado tecnológicamente, a más de hacer con estos textos un ejercicio de apertura hacia el mundo exterior que se modernizaba.

En el caso de *Guayaquil: Novela fantástica* (1977), de Gallegos Naranjo (1901), es un ejercicio de escritura de anticipación en el que se narra la historia de un personaje llamado Guayaquil, tal como la ciudad, quien desde su nacimiento está destinado, al igual que un mesías, a rescatar a la ciudad Bello Edén de los malos gobiernos y del caos. Guayaquil viene al mundo con una capacidad extraordinaria para el arte y las ciencias, las mismas que domina rápidamente, a las que pronto aporta con inventos y descubrimientos que enriquecen el progreso de la humanidad. Pese al aparente triunfo del intelecto y de la modernización, la ciudad será destruida por un cataclismo y terminará hundida bajo el agua, hasta renacer en un nuevo siglo.

Considero que, pese a tener la licencia de habitar por unos instantes las dimensiones utópicas, Manuel Gallegos Naranjo no abandona la sensación de amenaza que está presente en el imaginario de la ciudad, y fabrica para ella un desenlace apocalíptico y hace que se pierda toda esperanza en un mañana de progreso, pero momentáneamente porque, fiel a su historia, la ciudad vuelve a renacer. Quizá por esta razón, el clima real de Guayaquil a inicios del siglo xx, entre incendios, plagas y caos político, impedía dejar a un lado la sensación de amenaza que existía en el medio, incluso en el espacio de la imaginación literaria en el cual se pretendía reproducir la idea de ser una ciudad que resistía.

#### 4. EL BELLO EDÉN Y GUAYAQUIL: ESPECULACIÓN Y MITO

En los apuntes previos a este capítulo, mencioné que emplearía el término «literatura proyectiva» para referirme a aquel tipo de literatura de la imaginación<sup>22</sup> que especula acerca de cómo serán los tiempos

futuros, desde un enfoque crítico en el que la especulación científica pasa a segundo plano.

Fernando Ángel Moreno (2009), en *La ficción prospectiva: Propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción*, afirma que la literatura proyectiva está presente cuando la novela desarrolla planteamientos más culturales que científicos en su ejercicio de adivinar el futuro. Por lo tanto, se diferencia de la ciencia ficción en que su afán no consiste narrar historias verosímiles desde la ciencia sino que se preocupa por generar «una reflexión intelectual y un desasosiego respecto a apriorismos culturales, aunque también se centra en múltiples ocasiones en lo asombroso».<sup>4</sup>

Aunque su intención inicial fue hacer una crítica contra el inestable sistema político, Manuel Gallegos Naranjo también realizó un ejercicio de literatura proyectiva al imaginarse el progreso y la hecatombe de la ciudad de Guayaquil debido a la intervención de descontroladas fuerzas naturales gobernadas por poderes oscuros. Como he afirmado antes, en un contexto inestable y de perpetua construcción y reconstrucción urbana, la imagen de un caminante transitando por una ciudad destruida no era para nada ajena a la realidad guayaquileña de inicios de siglo xx.

Si bien es cierto que Gallegos Naranjo estaba profundamente inspirado por Verne y su cosmopolitismo, tampoco quería alejarse demasiado de las referencias ecuatorianas —cabe recordar que el llamado intelectual de esa época pretendía edificar la nación—; entonces, lo que hizo fue integrar los conflictos del entorno, fabularlos junto con la idea del mito fundacional de la ciudad y añadir la especulación futurista.

Esta novela relata desde un tiempo ilusorio: «Casi al final del año 2000 del siglo xix de la creación, la ciudad del Bello Edén, capital de la república del Ecuador, era la más populosa y civilizada del mundo» (Gallegos 1901, 5). Es en esta tierra con grandes posibilidades para el

---

4 El escritor Alberto Chimal (2013, párr. 2) al respecto explica cómo entender este término: «Este nombre tiene una larga historia y un origen ilustre: en el paso del siglo xviii al xix, los artistas que formaron los primeros movimientos del Romanticismo lo utilizaron para referirse a aquellas de sus obras (narrativas, en especial, pero también de otros géneros y otras artes) que buscaban nada menos que los bordes de la realidad; que se oponían al discurso racionalista de la Ilustración, con su insistencia en delimitar lo posible, y proponían en cambio —como escribió el poeta Friedrich Schiller— la búsqueda de esa otra verdad, que era complementaria de lo dicho por la ciencia y por la razón».

progreso científico donde nace Guayaquil, el hombre que incrementa el bienestar y la humanidad, por medio de sus estudios artísticos y tecnológicos, pero no puede impedir que la ciudad *más civilizada* sea devastada por las fuerzas de la naturaleza.

Antes de continuar con el análisis de esta novela, quiero realizar una revisión sobre una de las tantas historias que circulan en torno a por qué la ciudad se llama Guayaquil. El mito fundacional más extendido sobre el origen de la urbe dice que el nombre es la suma de los nombres de dos valientes guerreros nativos que casi imposibilitaron la conquista de ese territorio junto al río, ellos eran: Guayas, el patriarca de ese sector, y su esposa, Quil.

En una de las versiones del mito, ambos son apresados y Guayas, buscando su liberación, mata a su esposa y luego se suicida. Después de esta tragedia, Benalcázar denominó Guayaquil a la ciudad que fundó posteriormente. En otra versión, Guayas y Quil tienen un hijo llamado Guayaquil, quien es un gobernante sabio que intenta crear una tregua entre ibéricos y locales. La alusión a esta historia aparece en la conclusión del libro de Gallegos Naranjo en la que el autor hizo una reseña sobre el primer asentamiento realizado en 1535.

Después de mucho tiempo, esto es, en el año de 1535 del siglo xvi de la era Cristiana, el cerro de la gruta de oro se llamó colina de Santa Ana y al pie de ella, el español Sebastián de Benalcázar, fundó la ciudad de Guayaquil, conmemorando el nombre del fantástico y célebre personaje, hijo de Guayas y de la bella Quil, citados en este libro (Gallegos Naranjo 1901, 106).

Pablo Capanna, en *El sentido de la ciencia-ficción* (1966), afirma que hay una relación intrínseca entre el mito y la literatura utópica, ya que en ambos existe una preocupación por cuestionar la moral y la ética humanas y por cotizar las consecuencias que su proceder, correcto o incorrecto, acarrear. Además, tanto en la utopía como en el mito, pasado y futuro parecen estar ligados por profundas conexiones esenciales.

Desde esta óptica, la historia de Gallegos Naranjo reescribe el imaginario de Guayas y Quil y lo vuelve contemporáneo a la realidad del siglo xix, pero subalternizado a las subjetividades de ese tiempo que se quedan en lo material, lejos de la ciudad europea, como recuerdo anecdótico de la destrucción a manos del verdadero civilizador: Benalcázar. Así, en esta reescritura del mito —de padre aristocrático, culto y rico, y de madre de

singular belleza y en medio de una convulsión política—, nace el hijo de ambos, Guayaquil, notable desde su nacimiento tanto en aspecto como en carácter: había nacido de pie, y en vez de llorar, había reído.

El pequeño menciona que desea llamarse *Guayaquil*, y esto es tomado como una señal de preclara inteligencia por el médico que atendió su nacimiento, no solo porque el recién nacido habla prematuramente, sino porque conoce de antemano que ha nacido con un destino. En este punto, Tomás Pérez Vejo (2003, 292) aclara que era usual en las ficciones del siglo XIX que la nación se corporeizara en personajes que metaforizaban las pretensiones civilizatorias mediante atributos destacados: «la nación personificada como una heroína romántica gozaba, sufría, pasaba por momentos de esplendor y decadencia». En esta alegoría, fusionando a la vez la ciudad y el personaje, más adelante la ciudad decide cambiar su nombre de Bello Edén por Guayaquil.

Este recién nacido es extraordinario por lo que su advenimiento, con singulares características, hace que se esperen de él grandes cosas, como efectivamente sucede. En líneas previas al desenlace de la novela se desarrolla esta escena: «Los comisionados, pues, condujeron a Guayaquil al tablado y lo coronaron en presencia de cuatro millones de espectadores [...], pidieron que desde ese momento la ciudad de Bello Edén tomase para siempre el nombre de ciudad de Guayaquil» (Gallegos 1901, 104). De esta manera, al igual que sucede en el mito fundacional, se explica la razón del nombre de la ciudad: Se llama Guayaquil por ser hijo de Guayas y Quil, como en la fábula histórica, y porque esa denominación incluye, además, un designio.

## 5. UN MESÍAS MESTIZO

Una de las claves desde la que podría leerse el nacimiento de Guayaquil es la posibilidad de interpretar su existencia como un advenimiento mesiánico. En el segundo capítulo de este trabajo explicaré de qué manera el imaginario apocalíptico ha afianzado su presencia en la literatura latinoamericana. Por ahora solamente me referiré al modo en que este mito judeocristiano sobre el final de la civilización está presente en la novela de Gallegos Naranjo, y cuáles son los rasgos singulares de este mesías que llega a rescatar al Ecuador, inestable por la crisis política, de los inicios del siglo XX.

La investigadora Agustina Rodríguez Romero (2006), en su ensayo *Mesianismo como constante: Interpretaciones mesiánicas en el arte colonial*, sostiene que el mesianismo es un concepto ligado al pasado y al presente de América Latina. Según distintos autores, resulta un componente fundamental en la construcción de una identidad latinoamericana, y aún hoy es recuperado para explicar el suceso de determinados líderes políticos. «Asociado a conceptos tales como milenarismo y utopía, resulta un factor a considerar al profundizar en la carga cultural de conquistadores, evangelizadores y rebeldes» (63). Otra línea a la que no alude Rodríguez Romero, pero que se asocia a la idea del mesianismo, es el apocalipsis.

En anteriores párrafos mencioné que Guayaquil nace con signos distintivos que lo harán ver como un elegido tanto por su apariencia como por sus dotes intelectuales. Manuel Gallegos Naranjo (1901, 25) elige para él rasgos europeos que lo diferencian del resto de su ambiente mestizo: «La cabecita [...] estaba cubierta de abundantes cabellos color de oro»; y los ojos, en vez de ser pardos, como los del padre o negros como los de la madre, son azules, grandes y rasgados.

El médico que atendió el parto interpreta de esta manera los signos extraordinarios: «Su estatura explica crecimiento y grandeza en sus acciones benéficas. Su abundante cabello color oro indica que será inmensamente rico, el color azul de sus ojos expresa basta ilustración» (26), por lo que es explícito el hecho de que el cuerpo de Guayaquil es una alegoría de un cuerpo imaginado desde los parámetros de idealización de la época. Es un cuerpo mestizo, pero con marcados rasgos occidentales y con ciertas simbologías como la del oro que, de algún modo, recuerdan el pasado prehispánico.

Más adelante Gallegos Naranjo menciona que al cumplir diecisiete años, Guayaquil crece hasta convertirse en un hombre de considerable estatura, la máxima alcanzada para esta época, tres metros, siendo esta una metáfora de su grandeza. A más de sus características de hombre blanco, Guayaquil nace dotado de virtudes intelectuales, de una agudeza mental innata y de habilidades para la escritura, la pintura y la música. Para desarrollarlas, siendo aún pequeño, hace complejos estudios y realiza publicaciones, con resultados sorprendentes. A la corta edad de siete años, Guayaquil supera en ilustración a los hombres más notables del Bello Edén.

El carácter contestatario de sus textos publicados de muy joven que frontalmente increpaban al desorganizado Gobierno, por lo que su padre considera marcharse a París para continuar allá con los estudios del muchacho, puesto que en el siglo XIX Europa era el referente que se tenía de una sociedad organizada y en progreso. Como explica Ángel Rama (1998), las fuentes culturales europeas, entendiéndose por estas a Madrid y París, eran el arquetipo del ideal civilizatorio. Ir allá a residir y a estudiar constituía el sueño de los jóvenes mestizos.

Como bien lo narra Gallegos Naranjo (26), desde la mirada de los pensadores latinoamericanos dedicados al producto intelectual, París era en ese tiempo el espacio franco para estudios e investigaciones: «Guayaquil necesitaba residir en un país de paz y civilización, armonizado a su talento y aspiraciones». Allí, el personaje sigue su carrera como investigador hasta que retorna para convertirse en el Presidente de la República. Antes de este suceso, investiga y experimenta para beneficiar a la humanidad con los inventos y descubrimientos cuyos aportes incrementan su imagen de *elegido* para construir la nueva nación.

Entonces, Guayaquil posee logros científicos y es respetado por sus habilidades didácticas y su don de gentes: «sus numerosos amigos, en todas las profesiones y oficios de mayor o menor importancia, quedaban satisfechos en sus explicaciones de las materias consultadas a su saber» (45). Pero también soluciona problemas humanamente imposibles, todo en favor de mostrar la metáfora del hombre ilustrado capaz de vencer, inclusive, a aquello que resulta incuantificable e irresoluble. Guayaquil resuelve siete grandes problemas cuya investigación se tenía como imposible: la piedra filosofal, el movimiento perpetuo, la superficie plana, la cuadratura del círculo, la panacea universal, la vida del alma en ultratumba y la adivinación de los pensamientos perversos del cerebro humano.

En otras palabras, Guayaquil obtiene poder sobre la naturaleza y otorga a la investigación humana la posibilidad de gobernar lo ingobernable y, en consecuencia, cumple el ideal civilizatorio del que hablaba Rama (1998): someter el vasto territorio salvaje.

En resumen, Guayaquil, por aspecto físico e intelectual, es un candidato ejemplar para tomar el mando de la caótica vida política del país. Un mesías cuyos físico, sapiencia y capacidad de ejecución de proyectos parecerían volverlo un líder infalible que contribuirá al progreso del Ecuador, al bienestar de la familia humana y a la conquista de la civilización

universal. Aun así, Guayaquil no cuenta con que existen lugares donde la ciencia no puede ingresar: el terreno donde están los rebeldes del Averno, símbolos de la barbarie, quienes se resisten a ceder el espacio donde gobiernan y prefieren ver a la ciudad destruida antes que ordenada.

## 6. EL APOCALIPSIS Y LA IDEA DE NACIÓN

Ángel Rama (1998) afirma que muchas de las construcciones literarias que se escribieron en el siglo XIX combinaban la retórica patriótica con la idea de «nuestra raza» y la existencia de una entidad espiritual superior. La escritura construyó las raíces, diseñó la identificación nacional y enmarcó a la sociedad en un proyecto que consistía en fusionar los valores cristianos con los nacionales para generar ciudadanos modelos, como definitivamente lo es el personaje Guayaquil, creado por Gallegos Naranjo.

En *Guayaquil: Novela fantástica* se encuentra claramente lo que apunta Rama. El narrador fabula a partir de que el orden mundial ha sido construido sobre las bases de una creación con siete mandamientos impuestos por un dios, quien ha establecido su disciplina bajo estas premisas: «Pensad en mí / Sed patriotas / No hagáis a otros aquello que no deseáis para vosotros / Sed justos / Sed generosos / Trabajad / No seáis ingratos» (4). Aunque parecidos a los diez mandamientos cristianos, pareciera que la confianza del autor se encuentra más en la idea de amar a la tierra que en la creencia de un decreto divino, lo que se nota en la petición: sed patriotas.

En el resto del planeta los vicios han sido puestos bajo control; solamente existe en el mundo un espacio donde se produce la anarquía, en la ciudad del Bello Edén, cuya ubicación es descrita de la siguiente manera: «Está situada a la orilla derecha del río Edénico, y sus primeras casas fueron construidas en la falda de una colina» (5). Estas líneas resumen brevemente los rasgos característicos de la ciudad desde una mirada geográfica que la particulariza; su edificación entre el cerro Santa Ana y el río Guayas, fiel a la ubicación de la ciudad real, da a entender que el Bello Edén es Guayaquil.

El Bello Edén padece de las mismas deficiencias que su referente, según lo habían registrado los historiadores del siglo XIX: caos político y desatención urbana; aunque en esta fábula se presenta con una construcción

edulcorada que muestra una fe ciega en el modelo eurocéntrico. Por ejemplo, Gallegos Naranjo (1901, 19) hace referencia a la pugna entre liberales y conservadores cuyo enfrentamiento afectó parte de la vida republicana del Ecuador: «Los odios políticos entre los conservadores y liberales motivaban continuas revoluciones y guerras [...] de la República, visiblemente encaminada a la barbarie». Por lo que la novela de Gallegos Naranjo busca, por medio de esta alegoría, denunciar cómo a pesar de tener un espacio que en teoría es ideal para el progreso y la civilización, este es desaprovechado por la falta de valores de sus habitantes. Sobre este punto, el narrador especifica que como resultado de la discordia, el Estado desatiende las necesidades de la ciudad; por lo tanto, flagelos de todo tipo la azotaba: las conocidas pestes que diezman a la población en ese período. La peste amarilla y la bubónica son descritas por el novelista como una invasión de insectos dañinos y mortificantes y representadas por piojos, pulgas, chinches, zancudos, alacranes, cucarachas y niguas.

No obstante, el real desorden del Bello Edén es su gobierno, ya que los Rebeldes del Averno, como Gallegos Naranjo llama a los perversos poderes posesionados, se encargan de colocar allí a representantes de su maldad cuyos nombres denotan su traza: primero a Juan Eladio Mañoso, más adelante a Fierabras, a Anastasio Bebidilla y después a Filomeno Filoargudo quienes se dedicaban al espionaje político y a la pillería, razón por la que las desapariciones y los fusilamientos de opositores son frecuentes. En estas circunstancias, el autor sentencia: «la República tambaleándose marchaba al abismo» (41), pero mientras esto sucede, Guayaquil se encuentra preparando su llegada mesiánica desde Europa.

Geneviève Fabry, en «El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: Esbozo de una tipología» (2012), sostiene que todos los textos que exhiben o esconden una referencia al mito apocalíptico, interpretan las crisis históricas a la luz de la gran matriz de sentido que es el texto bíblico en el que las fuerzas del mal se enfrentan a las del bien. En el libro de Manuel Gallegos Naranjo (1901) sucede algo parecido. Una vez que Guayaquil instaure el cosmos en el Bello Edén, los Rebeldes del Averno —que son otra representación más en este libro alegórico— se encargan de destruir lo que el progreso ha creado.

En definitiva, la principal dificultad del Bello Edén consiste en cómo la corrupción política —maniobra que es resultado de la gestión de los Rebeldes del Averno— amenaza con destruir ese lugar idílico



que tiene todo lo necesario para ser un paraíso, con excepción de los gobernantes. Este problema tiene solución cuando Guayaquil arriba a la tierra de su nacimiento, compra la renuncia presidencial de Filomeno Filoargudo con un cheque de sus fondos y, en su primer período de Gobierno, ordena el caos anterior.

Una vez en el poder, Guayaquil se encarga de transformar a la ciudad del Bello Edén en una metrópoli cosmopolita con muelles, teatros, escuelas públicas, templos, un observatorio astronómico y un ferrocarril. Otros detalles como la salubridad, el alcantarillado, los servicios de auxilio a la comunidad también mejoran: «todas las calles de la ciudad estaban canalizadas y empedradas. Todas las casas y edificios públicos tenían desagües, tuberías de fierro para el agua de consumo diario y para el socorro en los casos de incendio [...], luz eléctrica, excusados y teléfonos» (88).

De esta forma, el autor controla el azote de las que habrían sido las plagas más feroces del siglo XIX, como las enfermedades y el fuego, pero queda una parte descontrolada y al dominio del azar —representada en la conjura de los Rebeldes del Averno para acabar con la civilización— desde que Guayaquil toma el control. En esta situación, Satanás, jefe de los Rebeldes del Averno y su representante mayor, sugiere ir acabando una a una con las maravillas de la naturaleza que están al servicio de la humanidad (el autor describe prodigios extraordinarios, por ejemplo: el Árbol Cocinero en Perú o el Jardín Fluvial donde flores gigantescas crecían bajo las aguas de un río llamado Edénico), para luego asestar el golpe final y crear un cataclismo. Después de eso, instauraría un olvido colectivo: «yo me encargaré de darle el golpe de gracia a la humanidad que quede viva, ofuscándole la memoria» (102), dice Satanás.

El acontecimiento concluyente de la historia sucede el día en que Guayaquil sería condecorado con «una corona de oro de mirtos y laureles, dignamente merecida por sus trabajos civilizadores universales» (104). Justamente, en medio del vitoreo y luego de anunciar el cambio del nombre de la ciudad de Bello Edén por el de ciudad de Guayaquil, ocurre el cataclismo que destruye absolutamente todo: «La ciudad de Guayaquil se hundió a setenta metros de profundidad. En seguida, lluvia copiosa de tierra arcillosa llenó aquel vacío, dejando visible una extensa sabana» (104).

Geneviève Fabry apunta a que en la mayoría de los textos en los que aparece una alusión apocalíptica en el siglo XX en América Latina

—explicaré otros casos más adelante—, usualmente se trata de una reconfiguración mítica de la narración judeo-cristiana descrita en el último libro de la Biblia por el profeta Juan de Patmos («Apocalipsis» 1972). Dependiendo de sus rasgos, puede tratarse de textos en los que la alusión apocalíptica recrea, paso por paso, lo descrito en el apocalipsis o puede referirse a motivos sueltos. En el caso de la obra de Gallegos Naranjo (1901), el autor hace una referencia a esta última categoría ya que aborda un mitema solamente: el de una catástrofe de gran magnitud, a más de tener en cuenta la presencia mesiánica, que ya he mencionado.

Así, Gallegos Naranjo (105) sentencia: «El triunfo de los Rebeldes del Averno, enemigos de Dios y de los hombres, tuvo por origen el éxito del realizado cataclismo», por lo que el proyecto de Guayaquil sobre una sociedad en la cual el intelecto gobierne por encima de la perversidad, del caos o del azar, fracasa; y sobreviene la destrucción del mundo.

Entonces, *Guayaquil: Novela fantástica* es una crítica contra el sistema político ecuatoriano, corrupto y empobrecido, que necesita un salvador quien —el autor imagina— viene de una cultura letrada y con rasgos occidentales; por lo tanto, es un caudillo natural pero también un intelectual con capacidad para hacer ciencia, sin embargo, el mesianismo fracasa y el desorden vuelve a instaurarse. Esta es una visión poco tranquilizadora hacia el futuro, más bien el mensaje de Gallegos Naranjo es que el modelo occidental no logra sostenerse en América. Cien años después, en un tiempo diferente, la ciudad es refundada y se intenta una reescritura de la historia, sujeta a repetir su ciclo.

En este ejercicio de anticipación está presente la idea de Guayaquil como una ciudad que se destruye y se reconstruye, característica propia desde los tiempos de su primera fundación; a la vez que, como explica Fernando Ángel Moreno (2009), se imagina a la ciudad unos años en el futuro como un ejercicio de toma de conciencia.

En conclusión, mientras que a finales del siglo XIX se confiaba a la tecnología el control de la naturaleza, avanzado el siglo XX, el progreso científico sería percibido con descreimiento y se convertirá en la semilla de un catástrofe aún más perversa porque nacería del seno mismo de la ciudad civilizada. Estas nuevas metrópolis se convertirían en un espacio progresivamente apocalíptico, pues lo ciertamente nocivo estaría en la naturaleza humana; y la tecnología, frente a esta verdad desoladora, era solo una aliada negativa.

## CAPÍTULO SEGUNDO

# MODERNIDAD Y APOCALIPSIS: LA CIUDAD ASEDIADA POR LA DESTRUCCIÓN EN *RÍO DE SOMBRA* DE JORGE VELASCO MACKENZIE

---

### 1. LA CIUDAD MODERNA, LA CIUDAD DESAHUCIADA

Marshall Berman (1997, 1) define a la modernidad como un conjunto de experiencias «que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo, y que al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos». Pero esta modernidad que está extendiéndose a lo largo del planeta es también una amenaza al discurso individual, pues la industrialización y la producción expansivas crearon nuevos entornos humanos sin identidad singular: destruyeron lo antiguo y aceleraron el ritmo de vida. En consecuencia, la ciencia y la tecnología no eran el futuro dorado que la humanidad esperaba.

Berman explica que en el siglo xx el proceso de modernización generó una crisis identitaria que se agudizó a medida que las ciudades latinoamericanas se internaban en el segundo milenio. Una crisis que tenía que ver con sus propósitos y sus finalidades más allá de los planes a partir de los cuales fueron diseñadas.

Sobre la anterior dicotomía de las urbes latinoamericanas del siglo xix, civilización contra barbarie, Jezreel Salazar (2006), en *La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsiváis*, quien cita el trabajo de análisis urbano de Carlos Monsiváis, esclarece que la gran metrópolis contemporánea, en lugar de encarnar el polo civilizado, ahora encarna su opuesto: «Esto no apunta a una ciudad poseída por la devastación, sino, y esto es suficiente o demasiado, a una ciudad incrédula ante las posibilidades civilizatorias, desconfiada de la existencia de soluciones» (47), siendo esta la representación de una urbe que se ha tornado salvaje e incomprensible en su desarrollo.

Y más aún, Jezreel Salazar habla de una ciudad apocalíptica donde los habitantes deben convivir con el caos y el absurdo de manera simultánea, porque el sinsentido se ha incorporado a la existencia de los ciudadanos. Para Salazar, este apocalipsis urbano se transforma en una epifanía de la sociedad; es decir, se vuelve una revelación de este espacio donde se habita, diverso y desconfigurado de su modelo inicial. Un lugar incomprensible, pero donde se procura encontrar comodidad y equilibrio, porque en las ciudades americanas pareciera no haber otra salida para sus residentes que adaptarse.

Lo que resulta llamativo es que el habitante del siglo xx ha aprendido a convivir con este apocalipsis sin sufrir extrañamiento: lo sobrelleva. Como explican en sus análisis Fernanda Bustamante (2013) y Antonio Benítez Rojo (1998), «la sensación apocalíptica»<sup>5</sup> es un estado permanente en el que ciertos grupos humanos aprenden a cohabitar y que no basta para detener la existencia cotidiana de quienes circulan en estas urbes de paisaje incomprensible. Ha tocado vivir en medio del cataclismo sin percatarnos —dice Jezreel Salazar— porque al parecer la realidad del apocalipsis hipnotiza o causa fascinación. He ahí quizá la razón para permanecer por propia voluntad en las metrópolis. El habitante urbano retroalimenta a la ciudad con su caos, y esta le aporta su desequilibrio.

Por consiguiente, es sencillo explicarse por qué el ejercicio de escritura proyectiva, que implica imaginar cómo serán las ciudades en el futuro, incluya desastres en ese porvenir. Jesús Palacios (2003, 272), en el ensayo

---

5 Término empleado por la investigadora peruana Lucero de Vivanco Roca Rey para referirse a la idea que acompaña al habitante de una ciudad donde una catástrofe puede ocurrir en cualquier momento.

«La ciudad de los miedos indecibles», se inclina a pensar que, sobre todo, las urbes fabuladas del nuevo milenio, por ejemplo: Ciudad Gótica o Sin City, representan el mal porque «el Mal se asocia a la metrópolis babilónica, en el sentido figurado y literal [...], el Mal nace con la civilización y esta última encuentra en la ciudad su epítome y realización». Resumiendo, lo que dice Palacios es que la ciudad moderna, a la que por su crecimiento se asemeja a la frívola Babilonia del mundo antiguo, tiene a las ciudades contemporáneas como herederas directas. Estas nuevas urbes provocan soledad, extrañamiento, anonimato y cinismo a sus habitantes.

Según Frank Kermode (2000), al parecer no se tratar solamente de las ciudades y sus modelos que se salen de control, como Babilonia. Esta situación puede insertarse dentro de un estado general desorganizado cuyos alcances son mundiales, ya que son producto de la evolución del modelo de relato occidental que presenta un estado de decadencia permanente con el que hay que convivir. El caos y la crisis entonces no se tratarían de una cuestión de las urbes latinoamericanas, sino de un estado general extendido a lo largo de la historia de la humanidad y relacionado con las grandes ciudades.

A lo que dice Frank Kermode se suma Malcolm Bull (1995, 11) quien, en «Introducción: Para que los extremos no se toquen» acerca de la finalidad de las construcciones humanas, señala que «no es axiomático que el mundo deba tener fines, en el sentido de un término (final, extremo) y de un *telos* (finalidad). Pero aunque la idea de un mundo sin fin ni propósito tenga coherencia lógica, nos resulta difícil concebir [...] andar eternamente a la deriva». Por tanto, la humanidad ha necesitado atribuir al menos un fin al mundo en cualquiera de las dos acepciones a las que se refiere Bull: se trate de una catástrofe o de un proceso infinito de resolución interminable.

Volviendo a Kermode, este manifiesta que en el siglo xx las ciudades construidas dentro del imaginario artístico contemporáneo tienen mucho de apocalípticas por su nivel de caos, puesto que a partir de que nació el concepto moderno de crisis, el fin dejó de ser inminente para convertirse en una cuestión de inmanencia. Kermode cree que esto sucede «por el derrumbe de los grandes metarrelatos y porque ha pasado todo lo que ha pasado (las experiencias catastróficas nada metafóricas sino atrocemente reales del siglo xx) [...], los imaginarios se han vuelto más abiertamente postapocalípticos» (Kermode citado en Logie 2008, 4).

Anteriormente revisé de qué manera la presencia del apocalipsis se desarrollaba en el ejercicio de escritura proyectiva de *Guayaquil: Novela fantástica*, de Manuel Gallegos Naranjo (1901), y cómo la escritura de esa novela era una representación alegórica de la condición política y social del puerto, pero también mostraba cómo la fe en el progreso y la tecnología parecía constituir la esperanza de los seres humanos en el futuro, expectativa que a lo largo de la historia de la ciudad ha demostrado sus fallos y contradicciones.

En la década de los 70, Ecuador experimentó el período del *boom* petrolero, situación que causó una bonanza económica y permitió a sus ciudadanos adquirir masivamente tecnología extranjera. Por un lado, el crítico e historiador guayaquileño, Carlos Calderón Chico (1997, 8), describe así el entorno próspero y novedoso de los 70: «Nuestra sociedad entra en un proceso total de modernización [...] que la lleva a estar entre las primeras de Sudamérica»; y por otro, Fernando Balseca (1997, 656), en «Ciencia ficción en los Andes ecuatorianos», concuerda con Calderón Chico (1991) en que la tecnologización de las ciudades ecuatorianas, por en los 70, fue el inicio de un cambio irreversible en la concepción del espacio y del tiempo para sus habitantes: «En este contexto, la aparición de este género nos lleva a pensar [...] en un proceso tardío de divulgación y popularización tecnológica y electrónica en medio de una modernidad, que entre nosotros opera con lentitud, y que sólo en nuestro fin de siglo, ha sido posible».

Coincidiendo con el despunte tecnológico que señalan ambos autores, entre 1970 y 1971, Carlos Béjar Portilla, escritor ambateño residente en Guayaquil, publicó tres libros de cuentos en los que, por primera vez en el medio ecuatoriano, las temáticas de ciencia ficción y la escritura de anticipación ocuparon una presencia frontal y firme: «Simón, el mago» (1970), «Osa mayor» ([1970] 2004) y *Samballah* (1971). Estos textos inauguraron una etapa de vitalidad para esta escritura.

Tal como proclama el teórico Iván Rodrigo-Mendizábal (2013) en la entrada perteneciente al Ecuador en *The Encyclopedia of Science Fiction* en el sentido estricto del término, el movimiento empieza con Carlos Béjar Portilla ya que en sus obras se encuentran presentes elementos como la vida artificial, los otros mundos posibles y la tecnologización deshumanizante. Béjar ([1927] 2008), en cuentos como «Dulce lactancia», habla de un futuro en donde la noción del apocalipsis, desde una óptica de crisis

social, ha a todos los seres humanos alcanzado e imagina entornos en los cuales las ciudades futuras han deshumanizado a sus habitantes.

Sumándose a Béjar en su pesimismo hacia el futuro, Jorge Velasco Mackenzie, a lo largo de su abundante producción como narrador, ha tenido preferencia por los entornos deslucidos y los personajes periféricos e inadaptados que más que existir, sobreviven. Ejemplo de ello es su novela emblemática, en la que retrata «la reinención fantasmagórica de los marginales que luchan por sobrevivir en una ciudad inhóspita que pretende deshacerse de ellos u olvidarlos» (Mackenzie citado por Mafla 2010, 134). En la novela *Río de sombras* (Mackenzie 2003), texto que revisaré desde el enfoque de la literatura proyectiva de línea apocalíptica, Velasco Mackenzie realiza una alegoría del estado decadente en el que se encontrarán los habitantes de una Guayaquil futura.

Antes de este texto, en *Tambores para una canción perdida*, una de las primeras novelas de Jorge Velasco Mackenzie (1986), valiéndose de un recurso fantástico: la aparición del submarino de José Labandera que será utilizado para algo similar a viajar en el tiempo, pero a través de las aguas del Guayas, el autor explora tangencialmente cómo sería la Guayaquil del futuro. En esta novela, el negro José Margarito quiere huir de su condición de esclavo, mientras el capitán Manda lo persigue. Margarito llega en el momento en que José Rodríguez Labandera —el científico que en el siglo XIX fabricó el primer submarino a pedales de América— es ayudado por una turba entusiasta a sumergir al Hipopótamo: «¡Hipopótamo!, ¡húndete!», la multitud afloja las cuerdas y la nave se adentra en el río. [...], la multitud agitada aplaude y contempla el tubo negro que sobresale en la superficie, formando un estela de espuma que se va río afuera con dirección desconocida» (42).

José Margarito se suma como copiloto de Labandera y navega evitando montículos de tierra desde Durán rumbo a Guayaquil. En el camino, el narrador comenta que al igual que el personaje histórico, inventor de este artefacto, él ha tenido que venderlo todo para solventar ese sueño; y menciona otras creaciones que ha elaborado como un alacrán mecánico y una salamanquesa cuyo rabo era un péndulo. Cabe recalcar que el personaje que fabula Velasco Mackenzie es un científico, al igual que el personaje real, y esta máquina que fabrica le permitirá culminar la hazaña que el hombre de carne y hueso del siglo XIX no pudo. Logrará atravesar el Guayas y en esa aventura desentrañará su

misterio: el río ocultaba una ciudad hundida: «Parpadeantes miramos una ciudad sumergida» (48), dice el narrador. «Estaba completamente edificada al revés; largas líneas de blancos edificios se reflejaban uno a otro como espejos, como si fueran la base de la ciudad vieja que existía arriba» (48).

En esta Guayaquil en negativo, que tenía casi las mismas proporciones de la ciudad real, no queda claro si se trata de una visión del futuro pero, al parecer, Margarito lo sabe y, como en trance, sentencia: «somos buceadores del tiempo» al sospechar que utilizando la tecnología del submarino, se han proyectado unos años hacia adelante y están contemplando a la Guayaquil del porvenir, una ciudad apocalíptica cuyos despojos se encuentran bajo el agua. «Esta es la otra ciudad, la que se formará cuando la gente abandone los campos y la sierras, esta será la ciudad irreal metida dentro de la otra que existirá en el futuro» (117), dice Margarito. Finalmente, esta visión dura pocos segundos y el protagonista continúa su huida. He mencionado este fragmento de *Tambores para una canción perdida* para mostrar que Velasco desarrolla desde esta primera novela la idea de que en Guayaquil acontecerá una calamidad.

Los personajes de Velasco tienen la característica de transitar por una ciudad gris de clima enrarecido, donde no hay esperanza para un cambio de vida o el futuro al que pueden acceder no es más que un paisaje desalentador que los espera con desastres. Pero, pese a todo, sus habitantes lo anhelalan porque desconocen otra manera de vivir. Son empecinados sobrevivientes que esperan resignados el apocalipsis que se les ha prometido. Tal como lo indicaba Jesús Palacios, son ciudadanos de la trágica metrópolis contemporánea que los hará perder el alma.

Antes de profundizar en la lectura de *Río de sombras*, me es imprescindible repasar, en primer lugar, los conceptos relacionados con el imaginario apocalíptico. En segundo lugar, revisar los cambios que sufrió este mito al llegar a América y, finalmente, mostrar cómo su estudio forma parte de una tradición que pretende explicar ciertos procesos sociopolíticos del continente por medio de su alegoría trágica. Hago esta pausa porque, para ingresar a ciertas categorías de la lectura con las que abordaré a Velasco Mackenzie —como las alusiones judeocristianas con las que dialoga directamente—, expondré varias líneas relacionadas con el fin del mundo y sus interpretaciones.



## 2. APOCALIPSIS: UN ESTATUTO FLEXIBLE

El miedo a que las construcciones humanas sean destruidas o perezcan ha existido desde siempre en la imaginación de los habitantes de todas las sociedades. Como lo explica Malcom Bull, ese miedo tiene dos connotaciones posibles: la primera, insinúa un desplome cósmico, Armagedón, diluvio, cataclismo o *juicio final* que acabará con la vida en la Tierra; y la segunda, es el temor a dirigirse hacia una meta inalcanzable sin ninguna finalidad cierta. Por lo que la idea del apocalipsis ha estado allí conviviendo con la humanidad en la medida en que avanza en la construcción lineal de su historia.

Mircea Eliade (1991) en *Mito y realidad*, reflexiona sobre el apocalipsis como una idea presente en casi todas las culturas. Eliade hace referencia a los mitos de diluvios existentes en este continente en civilizaciones como la de los aztecas y en otras historias que circulaban anteriormente que estaban insertados dentro de la historia de las sociedades americanas.

Al lado de los mitos diluvianos, otros relatan la destrucción de la humanidad por cataclismos de proporciones cósmicas: temblores de tierra, incendios, derrumbamiento de montañas, epidemias, etc. Evidentemente, este fin del mundo no fue radical: fue más bien el fin de una humanidad [...] simbolizan la regresión al caos y la cosmogonía (26).

Por lo tanto, la idea de un posible apocalipsis ha formado parte del imaginario americano de forma inherente antes del ingreso de la cultura occidental. Geneviève Fabry (2010) en «Las referencias al Apocalipsis en la poesía de Darío, Neruda y Cardenal: ¿Símbolo, alegoría o estereotipo?», explica que se trata de «una red de representaciones mentales alimentadas por un legado mítico religioso y/o histórico, dotadas de un valor epistemológico y axiológico» (98) que alimentan las representaciones artísticas humanas; entre ellas, la literatura americana y, como he dicho antes, también se ha empleado el recurso de desarrollar escenarios anticipatorios distópicos a manera de una alegoría que metaforiza o reescribe su propia historia.

Entre los mitemas apocalípticos más usuales dentro de los ejercicios de la escritura literaria se encuentran tres: aquellos que toman sus representaciones del discurso escatológico judeocristiano; la llegada del

fin del mundo —que se supone arribaría con el advenimiento de las cifras redondas en el calendario: año 1000, 2000, 3000, etc.—; y la teoría secular que explica que el apocalipsis llegará por obra y gracia de las manos humanas, sin ser consecuencia de ningún tipo de ajusticiamiento divino ni misticismo centurial, más bien será un devenir producto su nefasta condición de especie.

En cuanto a la herencia judeocristiana, Geneviève Fabry (2013) expone que al haber dialogado con la cultura occidental, América Latina posee de manera marcada la idea de un posible apocalipsis, tal como lo describe el profeta Juan de Patmos, al retratarlo como un acontecimiento catastrófico que renovará las ciudades y el sistema social, puesto que este mito «hunde sus raíces en una de las grandes fuentes de la cultura [...] la Biblia, ha estado presente en la narrativa hispanoamericana desde sus inicios, ofreciendo una posibilidad de evocar y reformular el cataclismo» (2). No obstante, hay que considerar que para el relato bíblico apocalíptico, luego del *juicio final* y su proceso de destrucción, no existe nada más; mientras que el apocalipsis americano se escribe de manera recurrente.

Otras tradiciones de las que se alimentaron los discursos judeocristianos también consideraban la renovación y la regeneración como parte de su ideología. Por ejemplo, la civilización greco-romana que tenía presente la posibilidad de su final antes de la llegada del cristianismo. Sobre esto, Eliade (2001, 89) relata: «Un pueblo histórico por excelencia, el pueblo romano, vivió sin cesar con la obsesión del “fin de Roma” y buscó innumerables sistemas de *renovatio*» por medio de ritos para establecer el fin de un período y el inicio de otro. En otras palabras, incluso en la sociedad referida, la idea del final no estaba asociada a lo irremisible, sino que formaba parte del fluir de las construcciones humanas que así como empezaban, debían acabarse.

En cuanto a la teoría milenarista a la que se refiere Frank Kermode, esta sostiene que su lectura solo puede realizarse si se forma parte de una cultura que tome como cierta la datación cristiana que parte del nacimiento de Jesucristo para empezar a contar un nuevo tiempo. El apocalipsis milenarista es producto de fenómenos naturales que inclusive tienen algo de alineación cósmica: meteoritos, cometas y terremotos que devastarían la Tierra. Kermode explica que terminado un ciclo con ceros —desde el sentido de la estructura, que según el autor requiere de

finales— ha hecho suponer a más de un profeta que la cuenta de años se está acercando a su fin en las inmediaciones de los cierres de centuria o de milenio. Así, al momento de aproximarse a una cifra redonda surge la asociación con un ajuste de cuentas.

Sobre el milenarismo, aclara Kermode, no sorprende que incluso los escépticos asocien a los 90 del siglo pasado —y probablemente los de este— con la decadencia y que además, las personas de nuestra tradición proyecten temores y aprensiones hacia fechas centuriales o milenarias, convirtiendo esos momentos en un calendario de angustias humanas.

Kermode afirma que también existe una teoría secular que dice que los hombres y las mujeres han desgraciado con su soberbia y pretensión el espacio que habitan; por lo tanto, los males que afecten y devasten la Tierra vendrán del propio género humano: guerras, enfermedades y hambrunas a causa del mal manejo de los recursos naturales. Entonces, pareciera que el problema del apocalipsis secular es su desesperanza. Desposeído de la visión redentora del cristianismo o la expectativa de volver a empezar en un nuevo ciclo, el hombre contemporáneo siente que su fin apunta hacia el vacío.

Aproximando estas líneas teóricas a ciertos acontecimientos americanos, Julio Ortega (2010), en «La alegoría del apocalipsis en la literatura latinoamericana», considera que en las versiones latinoamericanas en las que se menciona este tema a lo largo del siglo xx, la alusión apocalíptica funciona como un contra-discurso crítico en textos que, por lo general, son representaciones políticas. Ortega sostiene:

desde nuestro horizonte de lectura, donde el apocalipsis ha sido el sustrato de las contra-representaciones (o des-representaciones) de la historia e incluso de la historiografía, podemos empezar reconociendo que la alegoría es un instrumento que convierte a la naturaleza y la historia en figura culturalmente situada y políticamente proyectada (6).

En donde el habitante contemporáneo de la ciudad debe sobrevivir a una urbe contaminada por sus máquinas y condenada por sus culpas, es decir: está desahuciado aunque, en primera instancia, no pareciera darse cuenta.

Lucero de Vivanco Roca Rey (2010) en «Apocalipsis (post-Bicentenario) en la Ciudad de Lima Representaciones de la “modernidad” y la “nación”», añade (242) que el imaginario apocalíptico no solo hace

referencia al último libro de la Biblia que en su contenido incluye símbolos, teología, enfrentamientos arquetípicos entre el bien y el mal; sino también que «proviene de sus numerosas interpretaciones realizadas en diferentes lugares y momentos de la historia. [...] No se restringe a una intertextualidad erudita con el texto bíblico [...]. Así, por ejemplo, milenarismo y mesianismo parecerían tener vida propia y un desarrollo cultural independiente». Por lo tanto, es una idea que impacta en la cultura ecuatoriana y en toda América Latina, no solo por el tópico de destrucción del mundo en sí, sino porque este imaginario ha desarrollado otras vertientes de interés.

En resumen, la temática apocalíptica en la historia de la humanidad ha significado más que el temor constante de perder la civilización, forma parte inherente de las sociedades por medio de múltiples representaciones alusivas a desastres, cataclismos, ajusticiamientos divinos, aunque también es asumida como una transición para un nuevo comienzo. Adicionalmente, el apocalipsis es un estatuto flexible que se modifica de acuerdo con el carácter de la sociedad que lo representa, como el caso americano, que desarrollaré a continuación.

### 3. EL APOCALIPSIS EN AMÉRICA: DE LA UTOPIA A LA RESIGNACIÓN

El concepto del apocalipsis no es una moda contemporánea que ha aparecido únicamente junto con ejercicios de escritura fantástica o asociada con la ciencia ficción contemporánea, sino que constituye una preocupación inherente al pensamiento humano, pues los mitemas apocalípticos han convivido conjuntamente con la construcción y destrucción de las sociedades.

Jorge Jiménez (1999), en «Las artimañas de la ficción: De ciudades reales e imaginarias», comenta que las primeras imágenes de América eran un espacio donde se podía realizar una reconstrucción del Viejo Mundo. Esto comenzó en el relato *Utopía* de Tomas Moro (1805), quien inscribió estas tierras bajo el registro de un *nuevo mundo*. Uno que deseaba marcar su diferencia con la vieja Europa; allí afirma: «la isla de Utopía estaría situada [...] en algún lugar del Nuevo Mundo, del cual se lamenta Moro, no haber preguntado su ubicación exacta» (Jiménez 1999, 102); por lo que, sostiene Jiménez, Utopía es el primer proyecto lúdico que se encarnó en el continente recién hallado.

La investigadora Lucero de Vivanco (2013), en *Historias del más acá: Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*, realiza un recorrido amplio y revisa cómo ingresa la tradición apocalíptica a América. Según la autora, el apocalipsis llega con otros mitos y leyendas medievales de los que se habían alimentado las mentes de los navegantes antes de arribar al nuevo continente. Ellos se valieron de este repertorio cultural para literalmente inventar el espacio recién descubierto, ya que la llegada de los europeos a América refrescó ciertos milenarismos medievales y revitalizó las expectativas sobre el cumplimiento de las predicciones sobre el fin del mundo.

Además, la naturaleza de los indios americanos causó debates profundos en torno a su origen y la razón por la cual habían ido a parar a aquellas lejanas tierras. Lucero de Vivanco dice que una de las hipótesis más extendidas es que fueron descendientes de una de las diez tribus perdidas de Israel, lo que en las mentes europeas implicaba dos cosas: la necesidad de tutelaje por parte de los colonizadores y la inminencia del *juicio final*.

La autora explica que personajes como el Anticristo, el Demonio o el Mesías estaban presentes en las imágenes mentales que los españoles asociaban con el extraordinario suceso de haber arribado a América. Junto con estas ideas empezaron a convivir otras leyendas salidas este nuevo espacio; por ejemplo, el Paraíso, el Dorado, la Fuente de la eterna juventud o El país de las Amazonas: «El repertorio occidental sirve a los españoles para explicar la experiencia americana, pero también a la población nativa para expresarse a sí misma con el código imaginario y cultural del conquistador» (Vivanco 2013, 30).

Vivanco aclara que los habitantes de América generaron formas sincréticas luego del contacto español. Por ejemplo, la figura del demonio, estrechamente ligada al tema apocalíptico, fue asociada con la deidad andina, Supay; relacionada con el culto a los muertos pero sin la carga moral negativa. También, la idea de la destrucción en la cosmovisión andina está emparentada con el concepto del «pachacuti» y, por medio de esta representación, unida de cierta forma con fin del mundo judeocristiano. La autora lo expone de esta manera: «Etimológicamente, *pachacuti* significa “transformarse la tierra” y, latamente “inversión del mundo” [...]. Según Juan Osorio, los incas utilizaban este concepto para representar situaciones del fin del mundo precedidas por acontecimientos de carácter catastrófico» (30).

Vivanco (2013) esclarece que dentro de la concepción andina del tiempo circular, el «pachacuti» era seguido de una renovación total al finalizar un ciclo e iniciar de otro. Esta noción de la transformación permitió el ingreso de la idea occidental del diluvio y también la del apocalipsis, pero conservaba el concepto de una regeneración. También, la investigadora expone que una de las variantes del «pachacuti» vincula a la figura de Jesús con la del inca, en la medida en que ambos poseían facultades para reestablecer el orden.

Lo cierto es que instaurar todo un nuevo sistema con una manera diferente de ver el mundo en el nuevo continente requirió de tiempo, de sangre y de modificaciones, que causaron un trauma insuperable en sus habitantes. Vivanco (2013) asegura que desde entonces el sentimiento apocalíptico en América se ha nutrido de dos fenómenos centrales: primero, la carencia de las élites políticas de un proyecto integrador que cimente y sostenga el Estado-nación; y segundo, aunque históricamente anterior, la conquista española con su legado de violencia social y discriminación racial. En medio de ese proceso, el paradigma apocalíptico judeocristiano se alteró en cuanto a los conceptos de perturbación, revelación y transformación, y sus representaciones originales.

Como expliqué en el primer capítulo, mientras aludía a *La ciudad letrada*, los ejercicios de imaginación acerca de cómo sería el futuro estaban ligados a los proyectos de ciudad civilizada, y perseguían la noción de orden y de sistema. En ese marco, textos como *Guayaquil: Novela fantástica*, de Manuel Gallegos Naranjo (1901) o *La Receta: Relación fantástica*, de Francisco Campos Cuello (1899), son anticipaciones que desde el siglo XIX miraban al porvenir como un momento de triunfo de la ciencia y de la tecnología, en el que los posibles imprevistos estarían controlados gracias a la inteligencia humana y a las máquinas maravillosas.

Pero hubo otras literaturas disidentes más antiguas donde el futuro no era tan bienaventurado. Jezreel Salazar (2006) se refiere a que en el siglo XVIII, la Inquisición confiscó una novela anónima de cuya existencia solo quedan algunas referencias y un título: *Ciudad de Méjico, año 2004*. Tal relato proyectaba «una visión del futuro imaginada con vehículos tirados por motores, naves voladoras, muchedumbres sin corazón ni alma» (51). Salazar afirma que para ese tiempo imaginado por el autor, un tiempo sin el logos inspirador de la Ilustración, los dioses han muerto y grandes banderas cubren un cielo sin estrellas. También comenta que el violento

pasado de los mexicanos descendientes de la catástrofe y la de opresión justifica imaginar para su propio país un porvenir aciago.

No obstante, salvo breves incursiones en el siglo XVII y XIX, el género de la escritura de anticipación, que incluye el desarrollo de temas apocalípticos, se practicó poco en América. Lucero de Vivanco (2010) que, asociado a la literatura fantástica y la ciencia ficción, «surge más bien como un género literario incómodo para escritores recelosos de ser identificados con una modalidad escritural estigmatizada por sus conexiones con la cultura de masas [...] aparentemente lejanas a las inquietudes artísticas continentales» (Cano citado en Lucero Vivanco 2010, 238). Es decir, toda la tradición apuntó a consolidarla como una escritura marginal, pues la mayoría de autores estaban preocupados por construir una realidad más sólida y verosímil. Mirar hacia el futuro requería un acto de esperanza y de valor más fuerte que la incertidumbre.

El cuento de Julio Cortázar (1994) «Apocalipsis en Solentiname», escrito en 1976, detalla con claridad la sensación apocalíptica con la que América ha tenido que convivir. En esta historia, el autor argentino describe una realidad de aparente paz que tiene como escenario Nicaragua pero, bajo la capa de esta armonía, se esconde un conflicto violento: «un tema que la gente de Solentiname trataba como si hablaran de ellos mismos, de la amenaza de que les cayeran en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua, y no solamente de toda Nicaragua sino de casi toda América Latina» (157). Es decir, la sensación de terror se ha generalizado. Julio Ortega (2010), cuando analiza este cuento, apunta a que el apocalipsis aparece justamente en la represión política y la guerra sucia que para este autor son el símbolo de un cataclismo de tipo sociopolítico, representación de una progresiva catástrofe del sistema que percibe el apocalipsis no como un suceso religioso o metafísico, sino como un acontecimiento histórico.

Geneviève Fabry, Ilse Logie y Pablo Decock (2010), en *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, consideran que la sensación máxima de desgracia en el Cono Sur ocurrió después de las dictaduras militares de los 70 y 80, cuando las menciones apocalípticas se volvieron una situación permanente. Ellos creen que se debe a que el imaginario apocalíptico se manifiesta en tantos textos de la ficción hispanoamericana posterior a 1970, porque esta tradición

parecer ser la única que hace justicia a la violencia en la América Latina dictatorial y posdictatorial.

Con respecto al uso del lenguaje en los textos apocalípticos, hay que tener en cuenta que el discurso original empleado por Juan de Patmos tiene dos características básicas: una, es escatológico, puesto que busca impactar por medio de descripciones truculentas y escalofriantes; y dos, es tropológico, por lo tanto, lleno de imágenes poéticas. Además, en las obras de literatura americana inspiradas en el tema del apocalipsis, la narración suele tornarse laberíntica, onírica y poética; y por esta razón, a los lectores se les dificulta seguirla.

En el texto de Jorge Velasco Mackenzie, que revisaré a continuación, también existen algunas de las categorías relacionadas con el apocalipsis y la modificación de su mito en América. Por un lado, en *Río de sombras* (2003) dialoga con el texto bíblico de manera directa —a más de la sensación de desastre inminente frente a la que nadie parece asombrarse—; y por otro, su escritura se desarrolla por medio de una narrativa detallada y de tiempo impreciso, llena de símbolos e imágenes que anuncian la destrucción de Guayaquil para purificarla de la desidia de sus habitantes.

#### 4. EL ASEDIO DE LOS SIGNOS DEL APOCALIPSIS

*Entendieron todo mal.  
Dezina no está construida sobre un río,  
hemos traído las aguas desde lejos para que  
ahoguen esta ciudad que odiamos.  
—José Luis Zárate (2014)*

*Y el cuarto ángel tocó la trompeta  
y fue herida la tercera parte del sol,  
y la tercera parte de la luna,  
y la tercera parte de las estrellas;  
del tal manera que se oscureció la tercera parte de ellos,  
y no alumbraba la  
tercera parte del día, y lo mismo de la noche.  
—Apocalipsis 8:12*

En, Jorge Velasco Mackenzie (1992) publicó el cuento *Desde una oscura vigilia* que da nombre a un tomo de relatos cuya constante temática



es el deambular errático por Guayaquil. En esa historia, el protagonista conoce que la urbe desaparecerá por el arribo de un fenómeno al que denomina: la sombra, por lo que va a esperar la llegada de esta al Parque de los Cien Años —sitio emblemático de la ciudad—, junto con otros personajes iguales a él. Predicadores, prostitutas, alcohólicos, seres patibularios propios de un espacio que se ha degradado y luce desesperanzador.

*Río de sombras* (2003) tiene una fábula similar que se complejiza por medio de un juego de narradores quienes cuentan dos aventuras. Por un lado, está la historia de Basilio, el larvero, quien va a morir a la ciudad donde nació; y por otro, está la aventura del ciego Morán quien se extravía entre el ramaje del manglar del Guayas y tiene visiones fantásticas relacionadas con la historia de la ciudad y la masacre de noviembre de 1922.<sup>6</sup>

Al igual que Manuel Gallegos Naranjo, Velasco Mackenzie no es un escritor que haya elaborado de manera sostenida novelas de anticipación, pero sí proyecta un claro deseo de conducir a la ciudad hasta el vértice del fin del milenio y de imaginarla como un espacio desolado y situado en medio de un paisaje melancólico: «el cielo continúa gris y la lluvia amenaza volver, en alguna parte de ese vacío de tul debe ocultarse el sol, pero sus reflejos no alcanzan a iluminar las calles de la ciudad» (Mackenzie 2003, 27).

Cuando Velasco Mackenzie (2003) se imagina la Guayaquil futura en *Río de sombras* puede aplicarse a esta fabulación el concepto de Fernando Ángel Moreno (2013, 11), en «Hard y prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción», cuando menciona que «la narrativa prospectiva es aquella que plantea un mundo futuro plausible, pero busca transmitir una sensación de desasosiego ante la humanidad o ante su destino». Recapitulando, el apocalipsis es un mito reiterativo que aparece constantemente en los ejercicios de escritura que imaginan el destino de Guayaquil donde la ciudad parece víctima de fuerzas salvajes y descontroladas. En esta fabulación de Velasco Mackenzie (2003), Guayaquil peligra de ser destruida por una presencia que parece ser obra de un ajusticiamiento divino.

El término apocalipsis no se emplea en la novela; no obstante, claramente se evidencian los símbolos judeocristianos alusivos a la

---

6 Ver Joaquín Gallegos Lara (1977).

destrucción de la humanidad; por ejemplo, la descripción de la sombra es similar al arribo de una catástrofe de gran magnitud: «La sombra vendrá para desaparecerla, dejar desolada la pampa ocupada por las ciudadelas y el centro comercial, arrasar los barrios lacustres al pie del manglar, las casas de altura sobre aquellos cerros donde pasó su infancia» (13). Basilio, quien ha tenido una vida errante, retorna como un hijo pródigo a pasar sus últimas horas y recorre las calles del espacio donde recuerda, en especial, su infancia: «Yo quiero morir en mi ciudad» (62), afirma, y su recorrido tiene una mirada patética pues todo lo que sus ojos contemplan resulta triste y deslucido, como tocado por la fatalidad.

Basilio comenta a los habitantes de Guayaquil sobre la llegada de la sombra; muchos de ellos conocen de la catástrofe y deciden continuar con sus vidas porque no tienen otra expectativa. Así que su tarea, como personaje, se parece a la de un profeta apocalíptico, quien busca señales del fin de ese tiempo en la atmósfera de la urbe y, a su vez, relaciona su percepción con dos líneas escatológicas: una, la bíblica —por acontecimientos como el arribo de la oscuridad y un próximo diluvio—, y la otra, milenarista, porque en el tiempo donde el autor ha situado la novela, el año 2000, se aproxima.

En cuanto Basilio desembarca al amanecer y se percata de que algo en el aire o en el clima enturbia el tono cálido con el que recordaba al puerto. Las cosas, aunque similares, no son iguales que antes. Sus sentidos están afinados para la detección de una crisis. Así cree apreciar, en situaciones aparentemente intrascendentes, el desastre; percepción que Lucero de Vivanco denomina «sensación apocalíptica». Por ejemplo, cuando en la novela Velasco (2003, 28) menciona: «Ciudad sin pájaros y sin mujeres, esa puede ser otra señal del fin» o cuando cree escuchar un bramido en el cielo: «Escucha un fragor que choca contra los edificios y los muros e imagina que es la voz de la sombra anunciando su llegada» (30).

El protagonista desde siempre presintió la proximidad de un acontecimiento nefasto para la ciudad. Cuando niño, soñó con una inundación que arrasaba con todo, y luego redactó esa visión para una composición de clase, con terribles resultados:

Soñó que una gran marea con olas grandes cubrían el malecón, poco a poco las plazas y todo el centro comercial [...] los transeúntes debían nadar

y entraban a los bancos en canoas [...], los ferrocarriles aparecían flotando fuera de los rieles, cual naves de guerra [...], la catedral salvaba la ciudad hincando sus dos agujas en el lejano círculo del cielo por donde el agua se escapaba llevándose a mucha gente (22).

Después de haber transcrito esa profecía, el resultado para el niño Basilio fue desastroso: le dieron cero en gramática, doble cero en composición y tres ceros en ciudad natal por no saber amar a la ciudad.

En el caso de *Río de sombras*, los mitemas apocalípticos aparecen en la inserción del intertexto bíblico y su simbolismo dentro del discurso de la novela. Por ejemplo, dos alusiones a esta simbología: la una, cuando Basilio arranca el último texto de la Biblia —el Apocalipsis— para leerlo antes de emprender la travesía de retorno a Guayaquil; y la otra, consiste en que mientras camina por la ciudad da con un personaje caracterizado por un pastor evangélico llamado «el Soldado de Dios», quien increpa con violencia a los transeúntes y busca que estos se arrepientan.

El Soldado de Dios, mientras avanza arengando y predicando por la ciudad destinada a su destrucción en las tierras del sur, contempla escaparates en los que cree ver anuncios celestes. «De súbito, se detiene para mirar una vitrina iluminada y grita alborozado: “¡Los siete candelabros, las llaves de las siete puertas del cielo!”» (75). Y luego, desde su mirada espiritual, ayuda a captar a Basilio una sensación de extrañamiento cuando describe el ambiente de la tierra, un aire gris y sucio: «El aire quemado, el aire ardiente, roto, hecho trizas, el aire sucio o lavado [...] cómplice de criminales, encubridores de ladrones» (77).

Y así siguen Basilio y el Soldado de Dios, mientras experimentan visiones apocalípticas en medio de lo cotidiano. Una de ellas ocurre al tropezarse con un maniquí que promociona la elección de una reina de belleza; cuando el pastor evangélico exclama: «¡La mujer y el dragón, ella viste de sol y va a parir un hijo que gobernará la tierra. El dragón quiere matarla para devorar al hijo. ¡Sálvenlo!» (80). Esta es una clara alusión al versículo 12 del Apocalipsis que habla de la mujer vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza. Toda esta simbología, insertada en el discurso de su compañero de recorrido, confirma a Basilio la sospecha de que se aproxima el final del puerto.

Aunque no existe una referencia clara sobre la consignación temporal en la que se desarrolla la novela, Basilio encuentra un diario en

el hostel donde se hospeda y, hojeando sus titulares, relata lo siguiente: «concluyó plazo de huelga, vetan candidatura de Lacayo. Mañana se elige al último presidente del siglo. Un muerto ilustre. Remezón a la alegría. Eclipse total de luna» (15).

La enumeración de sucesos como la llegada del fin del milenio y la del eclipse —pues Basilio se refiere a acontecimientos que se puedan asociar fácilmente con el final de este siglo— confirman el clima fatal existente en la novela, cuando cita un grupo de novelas latinoamericanas en las que se intuye que algo poderoso y devastador sucederá. Todos estos signos implican que en la ciudad situada en tierras del sur algo terrible va a acontecer, porque aguzando los sentidos, resulta sencillo percibirlo. Basilio, a más del Soldado, puede captarlo en el ambiente: «También ha comprobado que no soporta el olor de esta ciudad; le parece que todas las cosas se estuviera pudriendo» (33). Definitivamente, Basilio percibe una sensación apocalíptica que lo alarma.

Pero, ¿de dónde vendrá el desastre? La sombra, como presencia aciaga, la revisaré en el siguiente bloque. Ahora quiero concentrarme en el hecho de que la ciudad, desde sus primeros años de existencia, ha estado lista para desaparecer. Basilio ha tendido siempre la impresión de que algo espantoso pasará y se debate entre la intranquilidad causada por el arribo de la tragedia y el asombro por la naturalidad con que los habitantes enfrentan la llegada del apocalipsis.

En esta visita postrera que hace el protagonista a la ciudad donde desea morir; mientras deambula, recuerda la composición que redactó en su infancia, llamada: «La historia de una inmensa gota de agua». Con simplicidad infantil, describe en ella la progresiva inundación de la ciudad, durante la cual la urbe va cobrando un carácter fantástico, a medida que se inunda: las estatuas vuelven a la vida, los trenes flotan y las horas se mojan, hasta que la gota de agua que anegó la ciudad se arrepiente de su imprudencia y se escapa rumbo al cielo.

«Bolívar y San Martín quisieron que los llevaran en las canoas para seguir abrazándose arriba del cerro del Carmen [...] pero no los dejaron irse de La Rotonda y vieron cómo el jabalí se ahogaba» (230). En el relato de Basilio, mientras sube el nivel del agua, el cuadro de Guayaquil sumergida se torna aún más extraordinario: «Y un tren llegó flotando al parque Centenario donde los próceres gritaban furiosos. Los leones de la fuente se pusieron a rugir porque a los leones no les ha sabido gustar el

agua» (232). Finalmente, cuando el nivel del agua comienza a bajar, se instaura algo parecido a la normalidad.

Entonces, la ciudad en las tierras del sur se encuentra desde siempre esperando un nuevo final. Cuando el narrador se pregunta: «¿Cómo alguien conociendo que una vieja urbe va a morir puede caminar libremente por ella? [...] ¿Falleció ya otras veces? ¿Cuándo la ciudad fue atacada por el fuego y la espada?» (85), solamente está confirmando algo que ha ocurrido antes y que volverá a suceder. Esta expectativa por la sombra, cuyo arribo es siniestro e inquietante, es producto de la necesidad de Basilio de limpiar una vida cargada de desencanto y hartura.

El apocalipsis de la ciudad en tierras del sur, la cual es descrita como llena de penitentes y personajes patéticos, es ineludible para quienes necesitan expiar su cansancio. El apocalipsis permitirá descansar de la angustia de una vida condenada a un tormentoso movimiento de ir y volver sin propósito. Pero la urbe continúa reviviendo porque ese es su carácter, y Basilio encuentra en la escritura una forma de existir constantemente.

## 5. LA SALVACIÓN EN LA PALABRA

*Y el primer ángel descendió,  
y vació su redoma en un torrente de oscuridad que  
humeó por encima de toda la tierra desierta.*

*Y se hizo el silencio*  
—Damon Knight (1983, 190)

Recapitulando, las señales del apocalipsis, sus símbolos y presencias, se detectan en el transcurrir de la novela. Algunas de ellas, como la descripción de la gota de agua que invade el puerto, poseen un carácter hiperbólico pero dentro de esta lectura, existe la percepción de la ciudad como una entidad de múltiples rostros que necesitan ser aprehendidos y ordenados, tarea que asume Basilio quien, en su rol de escritor, formula su propia historia para entenderla a medida que protagoniza *Río de sombras* (Velasco 2003).

De la misma manera, una de las características del apocalipsis en la literatura latinoamericana es que gran parte de las novelas que aluden a este registro presentan particularidades en su lenguaje, por ejemplo,

una carga importante de símbolos ambiguos, una narración experimental o una escritura en la que el desarrollo narrativo es lento, incluso hermético o laberíntico; por lo tanto, el ejercicio de lectura es más bien una interpretación debido a la ambigüedad del texto.

A esta característica, Isabel Vanderschueren (2008) añade el hecho de que la narración de los sucesos apocalípticos es una tarea compleja, por tal razón, los escritores tienen que valerse de un lenguaje igualmente de recursivo y de gran carga escatológica. La autora señala que en estas fábulas usualmente hay un escritor de oficio: «se destaca la importancia del acto de escribir» (10), quien, por un lado, es el encargado de ordenar el mundo en desorden y; por otro, de asumir una tarea profética o de dar las voces de anuncio ante la llegada del fin de los tiempos, este es el rol de Basilio.

Para Basilio, la escritura es una labor parecida a la pesca, y la describe de esta manera: «La escritura es un oficio de solitarios y pobres hambrientos; soltar la pluma es como soltar el trasmallo, pensaba: “Se atrapa algo bueno en raras ocasiones, pero la mayoría de las jornadas no se pescaba nada, ni se escribe algo que valga la pena. Es posible escribir y pescar al mismo tiempo”» (Velasco 2003, 58). Lo que Basilio escribe, al igual que sucede con la historia escrita por el Dios de la Ciudad, son relatos que persiguen un orden pero que resultan inútiles frente a lo aciago.

En *Río de sombras*, una de las primeras descripciones que Basilio hace de Guayaquil es la de una estatua a la que él llama el Dios de la Ciudad: «sentado en su trono, mirando hacia el río; sosteniendo en una mano el pergamino del acta de fundación y lo levanta para que todos puedan ver, en la otra la pluma de ave como un arma en riste» (15). Este Dios de la Ciudad, cuya presencia es una representación del deseo de control, posee en ese libro el proyecto de lo que debía ser Guayaquil, sus primeros registros —imposible dejar de pensar en *La ciudad letrada*—, pero solo se trata de una planificación que perdió vigencia pues, posteriormente, la ciudad se descontrola.

Lois Parkinson Zamora (1994) nombra a este tipo de narrador *apocalípsista* y lo describe como un disidente que se opone a las prácticas culturales, sociales y espirituales contemporáneas, a más de revelarse como un portavoz de la comunidad. Es un habitante más de la metrópolis deshumanizada pero con la ventaja de percatarse de su condición de

sabio y comunica su conocimiento a los demás, buscando su propia calma o procurando dar voces para lograr un cambio en su entorno. Así, Basilio se desespera cuando entiende que nadie nota que la destrucción de la urbe en tierras del sur se aproxima.

En el desenlace de *Río de sombras* (Velasco 2003), Basilio termina su deambular y llega al Parque de los Cien Años, donde halla a otros habitantes tan perdidos, solitarios y desolados como él y espera, junto con esta comunidad agonizante, la llegada de la sombra. En esta parte de la novela, la luna cobra importancia, y es mencionada constantemente como parte del fenómeno del desastre: «y este día de este mes, se producirá un eclipse final, pero nadie sabe qué parte de la luz faltará a la luna y al sol, pero es verdad, dicen los sabios astrónomos, que todo acabará con la sombra al llegar al río» (195). La luna es un elemento ligado mitológicamente a la renovación y el tiempo.

En el momento de clímax, cuando los seres patéticos que esperan la sombra aguardan su final, existe un espacio para el arrepentimiento en el que, pese a la contricción de los personajes, nada sucede. La renovación y el fin de la urbe son una delicada transición, apenas perceptible, que se retratan en el estado nebuloso de la luna: «arriba la luna está cubierta completamente y emana su luz rosácea, todo a su alrededor está opaco, como si hubiera otra noche dentro de esa noche original de la que dios ya se ha retirado» (195).

En plena lucha apocalíptica, tumbado de espaldas, Basilio aprecia la pugna entre la luna y la sombra. Finalmente, la sombra pierde el enfrentamiento y escapa para desvanecerse y huir hacia el río. Entonces, la multitud en la ciudad lanza un inmenso clamor que penetra en sus oídos y abre sus ojos. «Los ladrones hurgan sus bolsillos, el hombre solo camina erguido completamente curado de su dolor, “¡Levántate y anda!” le dice el Soldado de Dios, extendiendo su mano para ayudarlo a incorporarse» (195), pues pese a la batalla, todo continúa exactamente igual que antes. Una vez que el parque queda desolado, Basilio medita sobre lo que acaba de ver y luego decide lanzar al agua el fajo de papeles en el que estaba plasmando la historia de *Río de sombras* (2003). Al final, se marcha de Guayaquil.

Al poco tiempo Basilio retorna a su vida pasada como larvero para olvidar los sucesos anteriores. Se sube en el mismo barco en que llegó, el San Cristóbal, y parte hacia otras islas del golfo. En esa vida cotidiana

pesca un envoltorio cubierto de ramas y de desechos del mar, lo abre y en ese legajo encuentra un documento que inicia con las mismas palabras con las que empieza la novela *Río de sombras*: «Adelante está la ciudad, una ciudad gris en tierras del sur» (195). Basilio encuentra la historia de la que procuraba deshacerse, y comprende que es objeto de una revelación.

Basilio entiende que está protagonizando la narrativa circular de construcción y de destrucción de Guayaquil que se prolonga por medio de la escritura, espacio que en esta misma historia se repite sin tener jamás una pausa. Como la batalla por la sobrevivencia de la ciudad es ganada por la luna y no por la sombra, no hubo la tan esperada renovación que prometía el apocalipsis.

La existencia sigue, pero sumida en la misma desesperanza. El protagonista entonces decide que su tarea como cronista, y también como profeta de lo que se aproxima, será escribir otra vez un documento con los sucesos que han acontecido mientras intenta intuir de dónde vendrá la siguiente destrucción. Luego de haber terminado su escritura, lanzará el legajo al mar para cumplir con un gesto repetitivo pero que le permite mantenerse con vida. La resignación y la esperanza que siente Basilio pueden leerse en el párrafo final de *Río de sombras*: «despacio se incorpora y dice para el viento: “¿A quién le contaré todo esto si no me lo van a creer?”. “A nadie”, se responde él mismo, “pero no importa, se lo contaré a mis palabras”» (268).

En conclusión, el imaginario apocalíptico ha estado presente en la construcción de la narrativa latinoamericana, en cualquiera de sus posibles modos de representación —el más usual es el que está relacionado con la simbología judeocristiana, sin ser el único— pero sobre todo se ha alimentado y entrecruzado con las tradiciones propias de la región y sus maneras de representar el fin de los tiempos.

Asimismo, ha entrado en diálogo con crisis históricas de América Latina, por lo que sugiere múltiples lecturas y asociaciones, entre ellas colocar una mirada apocalíptica a la metrópolis moderna y a sus melancólicos y desahuciados habitantes, ejercicio que realiza Jorge Velasco Mackenzie (2003) en *Río de sombras*, cuando fabula con una ciudad que espera, sin asombrarse, la calamidad.



## CAPÍTULO TERCERO

# GUAYAQUIL EN EL TIEMPO DEL AGUA: LAS RUINAS DE LA CIUDAD LUEGO DEL APOCALIPSIS EN *EL LIBRO FLOTANTE* *DE CAYTRAN DÖLPHIN* DE LEONARDO VALENCIA

---

*Entonces la serpiente vomitó de su boca  
como un río de agua detrás de la mujer  
para que la arrastrara.*  
—Apocalipsis 12: 15

### 1. 30 DE ABRIL DE 2017

A lo largo de siglo xx, los imaginarios relacionados con el apocalipsis en Guayaquil han sido construcciones asociadas con la crisis. Estas han encontrado representaciones en alegorías elaboradas como metáforas de la desestructuración social y el desaliento existencial con las que se han acostumbrado a convivir los habitantes contemporáneos.

El espacio urbano que se destruye por acción de cataclismos o por ajusticiamientos divinos es símbolo de profundas aprensiones frente a un porvenir desconocido, por lo que la escritura que posee alusiones

apocalípticas funciona, principalmente, como un tipo de literatura que interroga al futuro desde la intranquilidad de un presente incierto.

Jezreel Salazar, en una investigación previamente mencionada en la que estudia la manera en que la urbe real es construida desde su narrativa, afirma que la ciudad literaria influye en la manera en que los habitantes aprecian el espacio donde viven; pero también existe una retroalimentación entre el referente urbano y la fábula, pues la literatura alimenta sus ficciones con los sentimientos del medio donde se desarrollan. Salazar (2006, 16) asegura que:

La ciudad literaria no constituye solamente una representación de la ciudad real. Propone a su vez imaginarios distintos en los que se cruza el afán reformista, la fantasía modernizadora, el desencanto anticipado. La ciudad literaria es una forma de la imaginación a partir de la realidad.

Desde esta perspectiva, la presencia apocalíptica en el imaginario de los habitantes de Guayaquil no puede rastrearse únicamente a partir de su producción literaria, sino que existen otras expresiones que demuestran el miedo a la pérdida de la ciudad; el cual es testimoniado en otros registros, tales como: la crónica, la investigación científica y la creación audiovisual que exploran la idea de una ciudad asolada por presencias fatales.

Para ilustrar este punto, propongo tres archivos en esa misma línea: un texto periodístico, una investigación acerca de los riesgos reales de que Guayaquil se inunde, y una realización audiovisual, todas producciones de los primeros años del nuevo milenio. La primera de ellas es el artículo titulado «Soñando y asomado ante un Guayaquil solitario» (Martillo 2006, 13), donde el narrador guayaquileño Jorge Martillo realiza un ejercicio de anticipación y anuncia que la destrucción de Guayaquil, causada por el agua, sucederá el 30 de abril de 2017, fecha en que los habitantes del puerto se habrían retirado a los cerros que rodean la ciudad para sobrevivir.

En ese futuro, los símbolos importantes de Guayaquil como sus monumentos, serían remplazados por íconos del capitalismo: «ejecutivos de bronce que, junto a sus lujosos Mercedes Benz, parecían hablar —o dar órdenes— por sus celulares» (13), lo cual presagia, sin decirlo, la idea de un mañana desastroso, con la deshumanización de la ciudad de la que hablaba Jesús Palacios al llamarla subterránea, oscura, peligrosa y

moralmente reprobable. Esta misma es la que parecería haber alcanzado a sus habitantes.

Sin saberlo, Martillo en su crónica parecería referirse al argumento de *El libro flotante de Caytran Dölphin*, de Leonardo Valencia (2006) en ese mismo año y que relata cómo la inundación de las zonas bajas del puerto ha llevado a ciertos habitantes —los Residentes— a encargarse del nuevo orden de la ciudad desde el hotel Albatros, en las Lomas de Urdesa. El hotel mencionado fue uno de los pocos lugares que no fue tragado por el agua en la historia de Valencia.

Martillo (2006) también narra sucesos que tendrían menos de fábula y más de realidad. En el ejercicio prospectivo que realiza en su texto, menciona como fuente científica una nota publicada el 27 de junio de 2001, también en *El Universo* (citado en Martillo 2006), en la que se predice que de coincidir un período intenso de precipitaciones junto con las fuertes correntadas del fenómeno de El Niño, la ciudad podría anegarse sin dificultad, puesto que

Guayaquil se desarrolló con escasa planificación sobre un gran valle aluvial taponando la mayoría de los canales naturales de desfogue del río [...]. Bastaría que un día coincidan un aguaje o pleamar con un aguacero de más de 170 milímetros de agua, para que Guayaquil corra ese riesgo (13).

El documento que Jorge Martillo reseña en su publicación, sintetiza la ponencia del arquitecto Felipe Espinoza, máster en Ciencias y Recursos Renovables, quien ejemplifica lo que podría pasar, como en los tres episodios de los últimos veinte años en los cuales la subida del nivel de las aguas dejó a gran parte de la ciudad anegada. En otras palabras, explica que, a más de las precipitaciones abundantes que son propias de los inviernos tropicales, el río Guayas se está sedimentando a la altura de Guayaquil.

Espinoza sustenta su teoría en las lluvias torrenciales de las últimas décadas ocurridas en 1997, 2000 y 2001, cuando algunos habitantes perdieron su vivienda y hasta la vida. «Cuando ocurra el evento probable de una lluvia sostenida [...] y el incremento de la marea y al no tener profundidad el río, esa cantidad de agua tendrá que buscar el nivel más bajo para extenderse, en este caso hacia Guayaquil» (Vinueza 2001, 9). Dos técnicos más de la Cedegé —la Comisión de Estudios para el Desarrollo de la Cuenca Baja del río Guayas, organismo que desapareció

en 2009—, Jacinto Ribero y Luis Marín, coincidieron con Espinoza en que las inundaciones se tornarán cada vez peores a causa de los fenómenos como el calentamiento global y la sedimentación del estuario.

De cumplirse las proyecciones anteriores, casi toda la ciudad estaría sumergida. El gráfico que *El Universo* publicó al respecto es espeluznante porque muestra a la ciudad casi cubierta por el agua. Espinoza (1994) señala que los pobladores de Guayaquil deberían dirigirse a las zonas montañosas altas que rodean a la urbe para sobrevivir; es decir, a las elevaciones que están en Puerto Azul, Mapasingue, a los cerros San Eduardo del sector de Urdesa, a los de Santa Ana, del Carmen, y al cerro de Las Cabras en Durán. Más allá de esos sectores concretos, el resto de la ciudad se inundaría y se convertiría en una gran laguna con espacios de profundidad considerable, pero eventualmente se esperaría que el nivel del agua descienda.

En la línea de lo audiovisual, bajo el título de «Gigantesco robot de 90 m de altura atacó a la ciudad de Guayaquil», se exhibe en la plataforma YouTube un video, realizado por Giovanni García (2012, 1:15) en el que partiendo de un flash informativo ilusorio, se muestran imágenes en las que una entidad robótica gigantesca ha destruido la ciudad. La noticia ficticia, elaborada por García, narra que después de un apagón, que duró ocho horas en las provincias costeras, una forma metálica emergió del lecho del río Guayas. Dicho artefacto resultó ser un robot que utilizando todo el poder destructor de su tamaño, se internó en la ciudad y redujo a escombros los edificios emblemáticos, además de causar la muerte a cerca de cinco mil personas; mientras las fuerzas armadas ecuatorianas intentaban detenerlo. Finalmente, la entidad robótica huye con paradero desconocido.

Lo particular de este ejercicio es que no solo muestra la devastación de la urbe, una destrucción salida de un escenario de ciencia ficción entre rayos luminosos y temblores de tierra —más improbable que las inundaciones por las que temían Martillo y Felipe Espinoza—, sino que describe los resultados posteriores a esta catástrofe en la ciudad.

Entre las consecuencias posibles que anticipa el video están el cierre de las fronteras entre el Ecuador y Colombia para evitar la migración masiva de ecuatorianos; ataques furtivos entre los países del Medio Oriente, los cuales aprovechen que la atención del mundo esté en América Latina; que Venezuela y Brasil envíen refuerzos militares y

ayuda humanitaria; y que la comunidad ufológica emplee este episodio como una prueba definitiva de la vida extraterrestre. En otras palabras, el ataque del robot que avanza desde el río es un ejercicio especulativo acerca de cómo reaccionaría Guayaquil frente una situación de crisis, y el eco que esta catástrofe tendría dentro de un marco sociopolítico más amplio que abarcaría al resto del mundo.

Estos tres ejemplos tienen como característica común que articulando lo histórico, lo imaginativo y lo social —además de otras manifestaciones que no son únicamente las representaciones literarias—, se plantean la pregunta de cómo sería la vida de una Guayaquil posapocalíptica.

Imaginar cuáles serían los sucesos después del final no solo se trata de narrar un escenario cronológicamente posterior al hecho en sí, sino que más bien muestra los modos expresivos en que se despierta una conciencia de catástrofe, por lo que la idea es realizar una proyección de cómo sería ese espacio futuro y cómo se las arreglarían los sobrevivientes.

## 2. CONTINUAR DESPUÉS DEL FIN

James Berger (1999), en el libro *After the End*, sostiene que la sensibilidad posapocalíptica contemporánea comienza en la década de 1980, con películas como *Terminator*, *Mad Max* o *Escape from New York*, filmes en los que se especula cómo sería el mundo si sobrevive a una catástrofe, en un tiempo en el cual se pierden completamente la idea de la civilización y de humanidad. Como dice Berger (6), las representaciones apocalípticas suelen responder a catástrofes históricas y narran la ruptura de un orden social, y lo que queda es «la tierra baldía o el paraíso del postapocalipsis».

En este mundo decadente y desestructurado, la tarea de los sobrevivientes consiste en rearmar o renovar lo que ha quedado flotando entre los restos y las cenizas. Frente a estos vestigios se presentan dos opciones: una, implica la ardua tarea de reconstrucción de la realidad tal como se la conocía, y otra, consiste reinventar de forma total lo que ha quedado.

Amanda Salvioni (2013), en «Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen», concluye que las representaciones del posapocalipsis se han usado

para explorar la memoria de los pueblos y para interrogarlos acerca de qué postura tomarían frente a la posibilidad de la pérdida de su historia. Este dilema previamente se había planteado con la crisis identitaria que generaron la modernidad, primero, y luego la globalización; pues, según la autora: «el mito apocalíptico es usado para explorar la relación entre el lenguaje, la percepción, la memoria, y por último, en el conocimiento como forma de resistencia contra la perversa superficialidad del sistema» (315).

Desde las ruinas dos obras contemporáneas de la literatura ecuatoriana juegan con la posibilidad de un futuro en el que la ciudad ha sufrido una inundación, resultado de situaciones extraordinarias relacionadas con cambios mundiales en la condición climática y socioambiental. Cronológicamente, la primera de ellas es el cuento «Guayaquil, 37367» que consta en el tomo *La era del asombro*, de Fernando Naranjo (1994), en el cual la colisión del cometa Mefistos contra la Tierra hace que el nivel de las aguas suba, por lo que Guayaquil queda inhabitable. La historia relata el arribo de un grupo de investigadores al puerto anegado, para reconstruir imágenes de cómo era la ciudad en el pasado y también para descubrir un enigma ligado a un símbolo de la identidad de Guayaquil: la canción popular *Guayaquil de mis amores*.

En la misma tarea de emprender la reconstrucción, está el texto ya mencionado de Leonado Valencia (2006), *El libro flotante de Caytran Dölpfin*. En este, un grupo inicia el rescate de restos entre las ruinas de la ciudad inundada, donde está sumergida buena parte de la historia de la antigua Guayaquil. Para Valencia, la reconstrucción no solo implica bucear entre vestigios sino también propone la creación de un libro hecho de fragmentos sueltos y que han sobrevivido al hundimiento cultural: un libro flotante.

Entonces, este capítulo tendré como línea principal de análisis la novela de Valencia (2006) *El libro flotante de Caytran Dölpfin* y, a continuación analizaré el relato de Fernando Naranjo «Guayaquil, 37367». En el abordaje del primer libro, revisaré el concepto de posapocalipsis presente en el documento *After The End: Representations of Post-Apocalypse*, de James Berger (1999), a más de emplear textos adicionales que explican el simbolismo del agua desde lo psicológico y lo mítico: el pensamiento filosófico acerca del movimiento, de Heráclito de Efeso; *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*, de Gastón

Bachelard (1978); y *Lo sagrado y lo profano*, de Mircea Eliade (1981). Adicionalmente, para desarrollar la idea de la reconstrucción de la cultura, estudiaré la investigación *Entre la memoria y el olvido: Posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos*, de Pablo Larreátegui Plaza (2010).

Después de experimentar la catástrofe, la ciudad ha quedado en ruinas. Estas ruinas son la evidencia concreta de que se ha atravesado el caos pero también de que se ha sobrevivido. Jezreel Salazar (2006, 72) expone acerca de ese tema: «la ciudad deja de ser unidad para volverse fragmentos difíciles de ser restituidos [...], muestran una violencia que prevalece como efecto de las transformaciones», por lo que es cierto que se trata de un despojo que resulta del enfrentamiento contra la crisis, pero también posibilita extraer de ella un fractal, una nueva célula multiplicadora de la cultura extinta, intención que poseen los protagonistas de ambas historias.

### 3. AGUAJE Y FOGATAS

Antes de empezar el análisis de este texto, acotaré que la ciudad anegada de Valencia, como sucede en la mayoría de las atmósferas apocalípticas descritas en la literatura, es más un lugar que sirve para enmarcar la historia, que el eje de la narración. El motivo central de la novela es el paralelismo y la rivalidad entre las escrituras de los hermanos Guillermo e Ignacio Fabbre, por lo que en el libro la ciudad inundada es el escenario de esta historia, pero no el motivo esencial de la anécdota.

La inundación que sucedió en Guayaquil fue inexplicable, según cuenta el narrador Iván Romano quien después de los acontecimientos que describe en la novela, se marcha a Ariccia, Italia desde donde relata cómo se inició la subida de las aguas que anegaron al puerto:

Un día imprevisto, como si se tratara de una jarra servida por un anfitrión ciego, la marea subió y siguió subiendo [...] dos metros de agua acabaron con nuestra ciudad. Tres con la espera. Luego perdimos la cuenta cuando la subida nos empujó a los refugios en lo alto de las lomas, colinas y estribaciones [...] y no bajó [...] la ciudad estaba sumergida (Valencia 2006, 26).

Si bien es cierto que no hay desesperanza en la descripción de la inundación de Valencia, sí existe el inicio de un nuevo orden.

Tampoco se narra un *juicio final* o un Armagedón mundial, porque el resto del planeta parece transcurrir su vida cotidiana; aún así, resultan singulares dos cosas: la primera, que la subida de las aguas ha acontecido solamente en la ciudad de Guayaquil; y la segunda, que la sociedad guayaquileña no entra en un pánico general, tal como se esperaría en estos casos o se evidenciaría de alguna manera la decadencia moral que comunmente desencadenan los estados apocalípticos.

Un singular cosmos se mantiene en la urbe donde, en apariencia, no ha ocurrido ninguna alteración, ni siquiera de en el ámbito de las costumbres o de las condiciones sociales: «En lomas de Urdesa, la vida transcurría en el interior, replegada en la comodidad de los salones, piscinas, jardines y terrazas. Tan solo guardianes y empleadas caminaban por sus calles y de tarde en tarde, los únicos habitantes que salían a dar rondas desorientadas eran grupos de niños» (28).

Esta afirmación le sirve al autor para comparar el comportamiento de los Residentes, reservado y contemplativo, con el de los otros sobrevivientes que se encontraban en sectores altos como Mapasingue donde, a criterio del narrador, quienes habitan las casas son más bulliciosos y expansivos. Lo que llama la atención es el equilibrio en el sistema establecido; incluso ante las preguntas obvias sobre cómo se abastecen, estas se resuelven con explicaciones sencillas y sin conflicto: «El Consejo de Emergencia se reunía a diario en el salón amarillo del hotel Albatros. Se discutía sobre el abastecimiento de luz, de agua, de cloro, de alimentos. [...]. Traían agua potable desde Balzapamba en grandes tanques [...] y comida desde otras ciudades» (27).

A propósito de la conducta de los Residentes, cuando el narrador de la novela declara: «Nuestra capacidad de adaptación tenía las características de un juego no declarado, el juego de siempre» (27), parece hablar del juego de la creación y la destrucción de la ciudad al que están acostumbrados los guayaquileños desde 1537. En este caso, la subida de las aguas, en el libro de Valencia, es descrita con asombro pero, a la vez, sin ninguna emoción dramática.

Cuando Rafael Argullol (2000), en *El fin del mundo como obra de arte*, dice que el objetivo de las visiones apocalípticas es «empujar al límite el del terror sensorial mediante la límpida visión [...] del cataclismo» (43), se refiere a las reacciones usuales que se esperarían de los seres humanos ante la destrucción: conmoción y horror. No obstante,



Valencia se aparta de ese descontrol: en su relato hay sorpresa, pero no intranquilidad.

Sin embargo, en cuanto a las alusiones apocalípticas, sí hay una mención a las plagas bíblicas. Cuando el narrador Iván Romano descubre a Marsal, presidente del Consejo, leyendo el libro de Ignacio sobre la ciudad sumergida, este le menciona sus lecturas del escritor Claudio Eliano, en las que dice que antes de que se hundiera la ciudad de Hélice, todos los animales de la especie rastrera se marcharon. Romano recuerda que de igual manera, ratas y culebras plagaron las Lomas de Urdesa antes de la inundación, en sus palabras: «Eran desplazamientos, huían. No percibimos la diferencia» (Valencia 2006, 61). Al final, señala que luego de contar que los habitantes de las Lomas pensaron que estos animales se fueron por el trabajo de los exterminadores y no como un proceso de sobrevivencia, «Nadie entendió nada» (61).

Entonces, la intención del autor va más allá de sentir nostalgia por la visión de Guayaquil inundada. En el transcurso de la novela se hace hincapié en que mirar hacia la zona donde está ahogada parte de la ciudad es una acción que los Residentes reprueban, pero que el narrador Iván Romano incumple con placer desde su habitación, pues el balcón con persianas de madera le permite gozar de una vista privilegiada de Guayaquil hundida: «En ese balcón, haciendo lo que estaba prohibido para los Residentes —mirar las aguas que cubrían la ciudad—, me sentía completo» (15). Con la mirada sobre la ciudad sumergida, también se abstrae el escritor Ignacio Fabbre durante sus crisis de abatimiento y busca en ella inspiración y respuestas.

Lo que experimentan ambos protagonistas es la seducción que ejercen las ruinas: estas generan incomodad y a la vez era difícil apartarlas de la vista, inclusive para la tripulación de los cargueros que viene navegando desde el sur y que están acostumbrados a la ver inundaciones: «Lo que veían era el gigantesco lago de pesadilla que cubre [...] lo que alguna vez fue un puerto con grandes galpones de comercio, suburbios impenetrables y canales semi camuflados» (16). Por lo tanto, esto que los observadores experimentan se resumiría en la palabra incertidumbre: no un miedo paralizante, pero sí temor ante lo que acarrea este reciente porvenir. Jezreel Salazar lo describe bien cuando expresa la sensación que el posapocalipsis genera en los habitantes de la ciudad sobreviviente: a más de evidenciar físicamente una simple mezcla de

tiempos —pasado y presente—, revela las angustias colectivas en torno a la novedad y el cambio.

Pero no todo se encuentra sumergido en Guayaquil. Gaston Bachelard (1988), en *Fragmentos de una poética del fuego*, señala cómo la sabiduría humana se construyó y se mantuvo frente a las hogueras primitivas en tiempos inhóspitos y desconcertantes como los de la era apocalíptica, entendiendo el fuego como una manifestación de su ser social. Allí, la hoguera fraguaba y transformaba las anécdotas individuales en la historia de toda una comunidad, por lo tanto, el círculo de fuego es un símbolo de las primeras construcciones de la cultura.

En la narración de Valencia, los habitantes de las Lomas de Urdesa acostumbran a reunirse todas las tardes frente a las fogatas, pensadas para ser encendidas en los miradores del lado oeste de las Lomas y así evitar la contemplación directa del centro de la ciudad. Las fogatas empiezan a formarse una vez que los habitantes de las casonas entienden que tenían que cambiar su forma de vida apartada y volverse más sociables para sobrevivir. Esta situación significa un giro importante en la manera de comunicarse entre los Residentes: «Alrededor de las fogatas, los rostros se iluminaban como si los viéramos a la luz de una transgresión por primera vez» (28).

El fuego, entonces, se vuelve un rito que se describe como una ceremonia ancestral y mágica, que es connatural a la especie humana. Mantenerlo es un instinto básico, por lo que hay que impedir que se extinga. Por él, incluso los habitantes más reticentes a integrarse, aquellos que armaban fogatas solitarias, deben aproximarse a pedir ayuda a los otros: «Cuando se quedaban sin combustible, iban discretamente a la fogata más próxima» (29).

«Todo parecía revelarse y aflorar su secreto con el resplandor» (29), dice Iván Romano. Los Residentes junto a la fogata se integran, socializan y conversan, mientras el fuego cumple la tarea primitiva de ser el espacio para la convocatoria y la socialización. Pero las fogatas de Urdesa no era las únicas: los Residentes ven, en la oscuridad de la noche, otros *fuegos tribales* que los mantienen en vilo, quizá en Mapasingue o Los Ceibos.

El cuestionamiento que hace Romano por la reacción que tienen los Residentes ante tales fuegos posee cierto tono agrio y manifiesta reproche por un comportamiento endogámico y exclusivista que había

empezado incluso antes de la subida de la marea: «¿Había algo que no los mantuviera nerviosos, culpables ante el resto de la ciudad que habían usufructuado y de la que antes se refugiaban, incluso sin ninguna inundación, en las Lomas?» (30). No obstante, ese hermetismo egoísta poco a poco cede. Incluso a Romano le asombra que en el día las Lomas lucieran como un territorio desolado y durante las fogatas apareciera mucha gente: «Nunca se supo con exactitud cuántos éramos, cuántos se habían ido, cuántos quedábamos» (29).

En una de esas sesiones, Romano reflexiona sobre cómo, a pesar de que la mayoría se relacionaba entre sí como desconocidos que preferirían seguir en el anonimato, las fogatas los muestran como seres desesperados por comunicarse: «Cada uno de ellos llevaba una parte que se había hundido de Guayaquil, y la empuñaba, la sostenía como si hubiera atrapado al vuelo un libro que estuviera a punto de caer al agua» (31).

El escritor Ignacio Fabbre los observa, reservado y silencioso como la mayoría de ellos y, desde su noción personal de biblioteca, juega a identificarlos con obras: «Los bautizo con nombres de autores y de títulos» (31), explica Iván Romano. «A mí me divertía la manía libresca que Ignacio aplicaba a la mayoría de órdenes de su vida» (31); por ejemplo, Ignacio afirma: «Son como los hombres libro de Bradbury [...]. Resisten la cruzada contra la quema de libros. Han memorizado tiempos y lugares como si fueran páginas» (31).

Así cobran vida Gordón Pym, un médico extravagante y de métodos poco tradicionales, y a él se suman los esposos Barnabooth, el cazador Gracchus y el capitán Nemo; el mismo Iván Romano es rebautizado por Fabbre como el Tártaro: «tú llevas el desierto de los Tártaros en la cabeza» (40), le dice.

Al principio, abastecen las fogatas con leña recolectada de los despojos y de maderos rescatados del agua, pero cuando esta empieza a escasear, Iván ingresa a las casonas abandonadas, toma árboles resacos y los corta sin pensarlo demasiado: «Era como si estuviéramos en una despreocupada vida de balneario venido a menos, sólo que con un paisaje apocalíptico y con la grave posibilidad de que esas vacaciones durasen años» (40).

Pero poco a poco la madera que hacía de combustible de las fogatas se acaba, y es necesario experimentar con otros materiales como los libros. Las hermanas Nader, Omayra y Zuly —hacia quienes tanto

Romano y Fabbre experimentan un leve interés romántico—, son las primeras en quemar los tomos que no deseaban de sus bibliotecas. Iván Romano se espanta ante la idea, pero ellas se defienden con dos argumentos: «los libros queman bien» (177), y se trataba de textos sin importancia, «eran estadísticas, muestrarios, guías telefónicas, que no había manera de reciclar» (177).

Iván Romano reconoce que es bastante absurdo pensar que todos los libros deberían ser salvados en ese estado de crisis, pues es un tiempo emergente en el cual ningún objeto puede ser reverenciado: «quienes los habían destruido parecían tener una sabiduría pagana, temerosa e intuitiva (atávica había dicho Ignacio) para preservar lo que no entendían pero respetaban» (178). Las hermanas Nader eligen los libros que quemarán en las fogatas y cuáles salvarán; esta tarea de saber qué seleccionar y qué no rescatar de entre los restos de la historia y de la cultura, es parte de los cuestionamientos que realiza Valencia en esta novela.

La imagen de Ignacio Fabbre perpetuando los libros cuando asigna los nombres de estos a las personas o buceando entre los escombros de la ciudad y recuperando restos de Guayaquil, se opone a la de las hermanas Nader y algunos Residentes quienes se acomodan a una nueva forma de vida en la que deben ser estratégicos y desprenderse del pasado para continuar.

#### 4. BUCEAR ENTRE RUINAS

*La causa verdadera es la sospecha general y borrosa del enigma del Tiempo;  
es el asombro ante el milagro de que a despecho de infinitos azares,  
de que a despecho de que somoslas gotas del río de Heráclito,  
perdure algo en nosotros:  
inmóvil.*

—Borges (1974, 30)

El filósofo griego Heráclito de Efeso, una de las fuentes del pensamiento occidental más antiguo, estudió como problemas principales de la condición humana el movimiento y la contradicción, y sintetizó su esencia en la frase: «Nadie puede entrar dos veces en el mismo río» (Mendez 2000, 14). En ella alude a que el agua es símbolo universal de cambio y movimiento, pero a la vez afirma que los seres humanos

tampoco permanecen estáticos; por lo tanto, el río fluye y sus aguas se renuevan, así como el hombre que se sumerge en las aguas es siempre otro hombre. Ninguna estructura puede mantenerse quieta mucho tiempo, todo está llamado a una renovación, y frente a ese destino mutable no cabe aprensión alguna porque es un principio lógico que todo vuelva a comenzar y a repetirse.

Sin embargo, no es en las aguas dinámicas de Heráclito donde se sumerge Guayaquil. No son mareas fluidas que suben y bajan, se trata de un líquido corrompido: «Suben y traen un mar hinchado de agua y peces, basura y cuerpos muertos. Baján y arrastran otra basura y otros cuerpos» (Valencia 2006, 25). Es agua que pierde su lógica, un agua enloquecida y estancada, que arrastra a su falso remanso, despojos y vestigios de lo que fue la civilización de un puerto comercial activo. Pero aún ahogadas y represadas tras metros y metros de agua, las ruinas de la urbe resultan atractivas e incitan a la reconstrucción.

La idea de ir a explorar las ruinas no es de los Residentes, puesto que ya había curiosos interesados en revisar los despojos antes de que los vecinos de las Lomas organizaran las primeras inmersiones. Marsal relata que existían embarcaciones pequeñas sin identificar que rondaban el centro inundado de Guayaquil: «siempre o casi siempre fracasan. Incluso cuando pierden a uno de sus improvisados buzos, no van por los cuerpos [...] quedan hinchados en medio del atolladero de ruinas para el agobio de los buitres» (63), por esta razón, el Consejo asume el control de las inmersiones.

Ignacio Fabbre buceaba cuando era joven, de modo que el agua no es un elemento desconocido para él, sino más bien parte importante de su vida al momento de relatarse los acontecimientos de la novela. Además, para representar su temperamento apasionado por la literatura, su amigo Iván Romano lo describe con metáforas alusivas al agua: «él leía por grandes oleajes, verdaderos maremotos de lectura. No sólo leía libros, leía y se zambullía en corrientes de percepción» (40). Adicionalmente, el narrador comenta que es hábil moviéndose en este elemento, por lo que tenía destreza para realizar exploraciones acuáticas, pues desde joven practica de buceo con un traje de neopreno y rescató algunos restos de naufragios de las Galápagos y New Orleans.

Pese a realizar ese deporte de riesgo, Fabbre es hemofílico: si empezaba a sangrar por una herida, por más pequeña que fuera, el sangrado no

se detenía. Romano detalla la que es quizá una de las imágenes más bellas de este texto líquido. Cuenta que una noche, Fabbre se lastima el pie con una canastilla de la piscina de su casa y sangra tanto sin notar lo que, al día siguiente, la piscina tenía «el color del vino diluido» (40). Esta suerte de raro bautismo dota a Ignacio de un extraño don para las percepciones y las visiones de un mundo diferente, además de la habilidad para la escritura, afición que lo encamina a redactar varios tomos en los que él se obsesiona por rescatar el pasado de Guayaquil desde su literatura.

Pero, como dice Caytran en una clara alusión a la frase de Heráclito: «quien sale de las aguas no será nunca más quien se sumergió. Conviene tener cuidado. Hay aguas en las que no deberíamos meternos nunca» (143). El buceo por entre las ruinas revela un cosmos apocalíptico, como lo describe Ignacio Fabbre mientras explora la antigua Guayaquil, cuando presencia un paisaje trágico: «no había casas, ni árboles, ni autos, ni veredas. No había ciudad sino un desnivel abismal que no podía medir ni comprender. Lo oscuro se hizo más oscuro y en el fondo fluctuaba lo desconocido» (154).

Arrastrado por la corriente y los sedimentos turbios, Fabbre sentencia: «Estaba cerca del miedo» (154), pues, bajo la superficie el caos aún se mantenía activo en medio de esas ruinas que están sumidas en una actividad inexplicable: «Hay pasiones allá abajo, guerras, persecuciones, banderías» (36).

El filósofo francés Gastón Bachelard (1978), quien estudia los alcances simbólicos de los elementos materiales, analiza las representaciones psicológicas del agua en la cultura contemporánea. Uno de ellos es bastante negativo, por estar asociado con la locura y el delirio: «Es necesario un alma muy perturbada para que de veras se engañe con los espejismos del río» (36); y denomina a estas imágenes del agua «ilusiones ficticias», o «dulces fantasmas». Considero que las ruinas de Guayaquil entre las que Fabbre se sumerge pueden ser consideradas espantos de un pasado cuya presencia lo atormenta posteriormente.

Desde esta lectura alegórica, Ignacio Fabbre ve en sus exploraciones la posibilidad de realizar una reescritura ilusoria de la ciudad sumergida, empleando su literatura como herramienta y, como resultado de estos recorridos, escribe el libro *Las superficies*. Pero quien pasea por las ruinas corre el peligro de ser seducido por ellas y de jamás lograr reconstruir lo perdido. Fabbre, después de sumergirse persistentemente

entre la penumbra de los despojos de la ciudad, no vuelve a ser el mismo, queda perturbado. Así lo explica Iván Romano: «luego de retornar queda desvariante, taciturno y sumido en delirios, como si estuviera borracho» (Valencia 2006, 182).

Tras las primeras inmersiones, Ignacio Fabbre observa bajo las aguas objetos que reconoce de su juventud y su infancia. Comienza a imaginar que se enfrenta a monstruos de las profundidades, a sentir que no puede regresar al mundo real y, cuando vuelve a la superficie, necesita escribir sobre lo que vio hasta que esas visiones se acaban y le es imprescindible sumergirse otra vez en los rastros de Guayaquil, presa de un círculo destructivo. Tal es el atractivo fatal de las ruinas.

Por ejemplo, cuando vuelve de su primer buceo, observa cómo un pájaro negro parecido a un cuervo desciende en picada, con actitud voraz, hasta la terraza donde él dormitaba: «Decidió enfrentarlo. Empuñó una botella de whisky vacía que tenía al lado del sillón y amenazó al buitre. [...] En ese instante otro buitre apareció a su costado. [...] Los buitres le hablaron. “Pierdes el tiempo”, dijo uno, “somos legión [...] puedes matarnos pero no podrás vencernos”» (295), confiesa Fabbre espantado al narrador, mientras avanzaba su progresiva pérdida de juicio.

Iván Romano, desde su retiro a Europa, deduce cuál fue el proceso que siguió Fabbre hasta llegar al suicidio: «allá entre los Residentes, con la ciudad inundada, descubrió que no tenía escapatoria [...] decían que lo habían visto delirar a lo largo de la avenida Olmos» (15), por lo que Romano describe cómo habrían sido sus últimos minutos: «se había quedado sin oxígeno, atrapado en una turbulencia de sedimentos [...] se había lanzado al fondo de aquel otro desnivel, más hondo y terrible» (329), para ser un despojo más de la ciudad sumergida y sumarse a los cuerpos que flotaban entre los rezagos de un orden viejo cuya reconstrucción es imposible.

Una vez perdida la antigua Guayaquil, quemada parte de su biblioteca y muerto su último cronista, solo queda la posibilidad de realizar una reinvención completa de la cultura. Una que se instaure a partir de la noción de cambio y flujo de la que habla Heráclito quien invita a moverse con las aguas que fluyen, en lugar de concentrarse en la contemplación y en la revisión de los despojos que traen las aguas detenidas.

Guillermo, el hermano de Ignacio Fabbre, alguien que sí se mueve con éxito sobre superficies y mareas, y que firma sus textos con el

seudónimo de Caytran Dölpin cuando hace literatura, tiene una propuesta diferente sobre una manera nueva de leer lo nacional y de cómo reinventarlo.

## 5. ESCRITURA A LA DERIVA

El investigador Pablo Larreátegui Plaza (2009) explica cómo la metáfora de la inundación —un mitema apocalíptico que usualmente implica renovación y muerte por la asociación con el diluvio universal— es empleada por Valencia para proponer una lectura alterna sobre la cultura de la urbe en crisis, donde la noción de la identidad debe ser reinventada. «La inundación no es solo la destrucción del mundo físico, sino de las representaciones y sentidos pasados que solo perviven en los Residentes» (46).

En el texto de Leonardo Valencia, el naufragio de libros —una alegoría de las tradiciones perdidas— se enuncia tanto en el ámbito real como en el simbólico: «Como piezas de dominó a la deriva, hojas y tapas y cubiertas de libros flotaban a la deriva» (209). Como Larreátegui lo expresa, la imagen de la inundación, símbolo de la renovación, implica vaciar para volver a crear.

Entonces, la ciudad posapocalíptica ideada por Valencia representa que el sistema cultural sobre el que se ha creado toda la historia de Guayaquil es un tinglado inestable que puede perderse en cualquier momento, por lo que sus habitantes deben estar dispuestos a plantearse una posible reconstrucción de la ciudad, como se comprueba a lo largo de su pasado.

Desde este planteamiento, Larreátegui aclara que el proceso de pensamiento del autor detrás del libro realiza una crítica a la noción arraigada de identidad local, que encierra la posibilidad de la decadencia. Por tal razón, emplea como alegoría el paralelismo existente entre los hermanos Ignacio (Ignatius) y Guillermo Fabbre (Caytran Dölpin) para crear una oposición entre los comportamientos y las intenciones de ambos escritores. Los dos procuran encontrar un discurso cuya voz sea la auténtica arte poética de una Guayaquil que sobrevive al apocalipsis. Larreátegui (56) lo describe de esta manera:

Los hermanos forman una suerte de fuente entre los tiempos, pero que no logra contigüidad [...]. Ignacio (Ignatius) se sumerge en las mareas para ser



el lazo entre el pasado y el presente y Caytran entiende las deficiencias para conciliar pasado, presente y futuro, sin sucumbir en el abismo.

Ignacio se obsesiona con la exploración y el recuento de la Guayaquil sepultada bajo metros de sus propios restos; mientras que Guillermo se ocupa de bogar hasta los confines lejanos del estero para recopilar trozos sueltos sin sentido de libros que encuentra flotando y que él reestructura en base de fragmentos para crear nuevos textos, pues considera que estas obras son piezas de un puzle mayor y en continuo movimiento. Con ellas elabora estampas filosóficas que bordean tanto lo narrativo como lo poético. Caytran Dölphin se refiere a esta labor como un «manuscrito convertido en confeti que se dispersa a uno y otro lado de la orilla» (Valencia 2006, 208).

Estos son los libros flotantes, los que sí sobrevivirán al apocalipsis. Larreátegui (2009, 60) asegura que estas invenciones son «una manera de narrar desde la distancia de las representaciones predominantes, sin presencia de la nostalgia [...]. Esta forma de resemantizar los centros de significado, por tanto ofrece una voz, otra con una historia individual» que, según sostiene el investigador, resiste a lo hegemónico. En otras palabras, Caytran replantea la forma de escribir y entender los textos: fragmentándolos.

Caytran literalmente lleva los libros al pie del muelle de su casa y los deshoja durante horas en un rito donde trataba de volver física su filosofía de un discurso que pudiera moverse en todas las direcciones. Iván Romano, cuando evoca esta imagen para su amigo italiano Filippo, conceptualiza al libro flotante de la siguiente manera:

Un libro flotante siempre tiene una historia inconclusa [...]. Un libro flotante es un libro que huye y se convierte en otro [...]. Un libro flotante es un porfiado [...], el flotante aparenta someterse al Gran Hundidor [...] cuando el simulacro se ha cumplido, entonces vuelve a la superficie (Valencia 2006, 210).

En resumen, Valencia dice que un libro flotante es un texto que se destruye y puede volver a crearse y siempre se escapa de un solo tipo de interpretación y de lectura.

Leonardo Valencia (2006), en el texto «El libro flotante», afirma que el ejercicio de recomposición que realiza Caytran Dölphin con los

restos de los libros encontrados tiene las siguientes características: tiene un autor apócrifo, carece de secuencia narrativa tradicional o de anécdota, posee más de una interpretación posible, y su escritura definitiva no está terminada, por lo que es una forma de obra abierta que se opone a los parámetros de la escritura tradicional.

Considero que esta propuesta del autor para crear un nuevo sistema en la escritura de sus libros, ensaya diferentes formas de lectura y escritura derivadas del caos (desordenar lo que ya tenía un orden establecido), por el que la ciudad sumergida de Valencia se reescribe a base de las partes alteradas de lo que alguna vez fue un todo. Estos nuevos fragmentos tal vez sí sobrevivan al apocalipsis. Larreátegui (2009, 55) lo expresa de esta manera: «Valencia se acerca a este ejercicio como una posibilidad de deconstruir el discurso de la realidad, en tanto parte de una construcción social establecida», por lo tanto, de los restos del apocalipsis se rescatan fragmentos que no sean nostálgicos, sino más bien dinámicos y generadores de una experiencia diferente.

Para finalizar, Amanda Salvioni asegura que el apocalipsis y su narración demandan experimentar con nuevas maneras de contar estos sucesos traumáticos: «Lo que está después del final solo puede ser narrado con las palabras que resultan de ese proceso de extrañamiento y resemantización» por lo que el lenguaje que atravesase por una experiencia de crisis e intente contarla, no puede permanecer inalterable (Salvioni 2013, 307).

Que llegara el fin del orden establecido por los Residentes en las Lomas de Urdesa es cuestión de tiempo. Meses después de su huida a Italia, Iván Romano se entera de que la violencia y el desorden propios del nuevo estado de la ciudad invaden esa zona de la urbe que se precia de ser civilizada y pacífica:

Las Lomas de Urdesa y el resto de cerros fueron tomados por los militares. Montaron una vigilancia marcial que no daba margen de acción a los saqueadores improvisados, a los asesinos necesitados, a los saboteadores [...], sabíamos que terminaban por volver [...], un turno de postas siempre al borde del abismo (Valencia 2006, 309).

Desde su distanciamiento en el espacio y en el tiempo, Iván Romano comenta que sabe que el final de ese mundo que está en un melancólico equilibrio ya se había iniciado, y se alegra de haber huido

a tiempo porque la devastación de Guayaquil podía ser prolongada e indefinida: «El final, los finales: siempre una insinuación de tramos que se podrían abrir sin término» (321), afirma el narrador. Una larga sucesión de desastres que crearían más ruinas que ciudad.

## 6. LA CIUDAD FRACTAL

Y así como una de las posibilidades ante la ciudad sumergida, según Valencia, es abandonar los vestigios y volcar la mirada hacia otras direcciones, Fernando Naranjo (1994), en el cuento «Guayaquil, 37367» — que también presenta una Guayaquil bajo el agua luego de que la Tierra experimenta varios fenómenos climáticos—, hace una lectura en la que volver a los referentes, aunque estén fragmentados, es fundamental para comprender las raíces de la existencia del puerto.

La anécdota narra la aventura de un grupo de expedicionarios: 79, 11, 43 y el Monitor quienes acuden a los restos de lo que fue Guayaquil tras su destrucción, para cumplir una delicada tarea de investigación y espionaje. Todos los elegidos para esa misión son descendientes de guayaquileños, y deben encontrar un código secreto que ocultó, en alguna parte de la ciudad, el líder de una rebelión poderosa que continúa haciendo estragos en el futuro.

Adicionalmente, el relato de Naranjo se complejiza por medio de una serie de explicaciones científicas relacionadas con los fractales, el triángulo Sierpinski, conjuntos matemáticos, fórmulas físicas y neologismos relacionados con la tecnología; pero, en resumen, se trata de una misión que desciende en Guayaquil. Estos expedicionarios intentan recopilar datos de antiguas actividades insurgentes que hace cientos de años fueron comandadas por un tal Vaildal y que se encuentran distribuidas en tres códigos, ligados a íconos de la identidad guayaquileña: la estatua del general Alfaro, la letra del pasillo *Guayaquil de mis amores* y el plenilunio sobre el río Guayas.

El Monitor, quien guía la exploración, tiene acceso a los archivos pasados y describe a Guayaquil antes de la inundación y los desastres precedentes, de la siguiente manera: «Desde el aire nunca me pareció maltratada [...] pero si la vieran por dentro, en sus oquedades y recovecos, el paisaje es grotesco, malsano, hediondo, repulsivo. Yo mismo no me explico por qué la quiero tanto» (Naranjo 1994, 117). Esta

descripción es una visión idealizada de las ruinas donde la mirada del Monitor reconoce que, pese a saber que la ciudad está devastada, aún hay belleza.

El Monitor explica que Guayaquil había sido sumergida por el cambio en la estructura planetaria luego de que la Tierra colisionara contra el cometa Mefistos, aún así, volvió a ser habitada por disidentes durante la «Ofensiva del mangle», en el siglo XIII. El Monitor detalla la secuencia de cataclismos que sufrió Guayaquil, como parte de un proceso que afectó al mundo entero: «Como saben, todas las ciudades costeras de la cuenca del Pacífico fueron tragadas por el mar. Después, como en el diluvio bíblico, las aguas se retiraron [...] hasta que en el siglo XXXI-II, un deslizamiento de la placa de Nazca volvió a sumergirla lenta e inexorablemente» (117).

Además, cuenta que el mapa de navegación que el grupo posee, al no tener acceso a rutas confiables porque todas se destruyeron con el tiempo, ofrece referencias de cómo moverse entre las ruinas de la ciudad, por medio de las viejas descripciones de sus narradores y cronistas. Es decir, el espacio que exploran y por el que bucean es la ciudad que alguna vez describió la literatura; así lo indica: «Las instrucciones debieron pedirnos las crónicas de Pérez Pimentel o las de Martillo o, para variar algo de Artieda o de Velasco Mackenzie» (119).

Por lo tanto, la urbe por la que transitan los exploradores es una ciudad hecha de fragmentos, que es leída entre retazos de descripciones antiguas realizadas en ejercicios literarios. Este espacio es también posapocalíptico y, al igual que sucede con el texto de Valencia, aquí solo han quedado vestigios de la urbe; la diferencia está en que los expedicionarios interpretan estos retazos de la cultura para conducirse mejor en la ciudad hundida, que para el Monitor es aún hermosa.

El empeño de recreación de lo que naufragó recuerda el deseo de los Residentes de Valencia: querer comprobar cómo lucía la ciudad que está bajo las aguas, y lograrlo por medio de las inmersiones de Fabbre, y así rescatar los restos de Urdesa. La diferencia está en que el texto de Naranjo genera a partir de esos rastros un verdadero mapa de ruta. Así, su mirada es mucho más nostálgica.

Más allá de la anécdota, «Guayaquil, 37367» realiza un planteamiento interesante a partir de la idea del fractal, que Naranjo define como «un término derivado del vocablo latín usado para fracción» (124), a

partir del que se puede generar una secuencia autorreplicante que parte de un primer patrón que se multiplique. Naranjo dice que es indispensable conseguir el código del fractal para conocer el recado entregado por los insurgentes, el que cataloga como «mensaje moral» (125) que busca comunicar «lo que siempre hemos sabido, que Guayaquil es un caos» (125).

Empleando una máquina especial, dos de los expedicionarios se «onirizan»—es decir que usan un artefacto para generar un sueño evocativo— y se trasladan a un tiempo alterno y aparecen en el Malecón de la ciudad en medio de un sol canicular. Allí realizan un recorrido que tiene como finalidad mostrar estampas específicas de Guayaquil en un momento espléndido: «Estaba, por supuesto, el estuario del Guayas, la torre Morisca y, de algún modo, una cancha de indor, en medio de la Rotonda» (125). Luego, Naranjo enumera en la aventura una serie de encuentros con íconos de la «guayaqueliñidad» que empieza con un recorrido por el Parque Centenario y termina en la tumba de Julio Jaramillo.

Después de concluir que el código faltante para decodificar los archivos del insurgente se encuentra en el conteo métrico de la letra del pasillo *Guayaquil de mis amores*, emblema musical de la ciudad, y que esto genera una reacción inusitada en la computadora, completan las piezas del acertijo: «No contaban con la holografía, algo nacarada, que se expandía sobre la ciudad y que parecía alimentarse de un centro común. —Es un fractal— dijo 79» (162). Y este fractal crece y finalmente desvela el misterio del insurgente. Un segmento de la ciudad termina revelando su secreto.

Entonces, Fernando Naranjo propone la reconstrucción de la ciudad sumergida con base en las estampas ligadas a la identidad geográfica y cultural, fractales de su historia elaborados a partir de la evocación subjetiva de quien la imagina. Esos referentes arquetípicos, a pesar de ser lugares comunes de lo nacional, también son el tejido del que se conforma la memoria de todos los individuos que han formado parte de una comunidad, ya que un fractal es la parte de un todo al que pertenece inherentemente y del que toma su esencia identitaria.

Lucero de Vivanco Roca Rey (2010), cuando habla de las posibilidades que el posapocalipsis permite explorar en la literatura, se refiere a que esta es una categoría relacionada intrínsecamente con seleccionar

qué se rescata y qué se desecha de los vestigios de la civilización, puesto que aborda los problemas conectados con la elaboración de la memoria, la verdad, el perdón, la reconciliación y la justicia; al igual que la cara más oscura de estos: la elaboración del olvido.

Mientras que para Leonardo Valencia (2006) los rezagos de la ciudad son ruinas sumergidas en aguas pantanosas sobre las que hay que transitar para no correr el riesgo de estancarse. Para Fernando Naranjo (1994) son la esencia misma de la urbe que por más que se destruye persistentemente, se ha negado a desaparecer desde su primera fundación.

## CONCLUSIÓN

# PREPARANDO MALETAS PARA EL FIN DEL MUNDO

---

*Mi ciudad, esa ciudad que dentro de poco va a desaparecer,  
fue fundada junto a un río de aguas lentas y presagiosas.*  
—Jorge Velasco Mackenzie (2004, 157)

Frank Kermode (2000) expresa que los lectores necesitan de conclusiones debido a su sentido cronológico de secuencialidad, ya que están acostumbrados a seguir pautas narrativas estructurales. Kermode hace una advertencia: «todo fin es un fin ilusorio».

El imaginario apocalíptico es un sistema interpretativo para entender y fabular algunos procesos sociopolíticos que se han llevado a cabo en América. La idea del fin inminente es una línea de pensamiento que da sentido a la visión pesimista que el continente tiene de sí y que se manifiesta por medio de lenguajes diversos, entre ellos, el de la literatura.

Cuando Julio Ortega (2010, 14) sostiene que América ha probado ser leída en diferentes claves, las cuales son: «[...] el discurso paradisíaco (supone el registro de “la maravilla” o el asombro); [...] el discurso barroco (postula la inmanencia como exuberante); [...] y el político

(propone la naturaleza abundante como modelo de una cultura re-articulatoria)». Considero que a estas posibles líneas de interpretación se suma la apocalíptica.

Pero como he argumentado a lo largo de este texto, no se trata de una tendencia contemporánea solamente. Gran parte de la literatura de tema apocalíptico escrita en América dialoga con el mito bíblico occidental y posee varias de sus características primigenias como «simbolismos, imágenes recurrentes, estructura narrativa teleológica, enfrentamientos arquetípicos entre el bien y el mal, preocupación antropológica por el fin del tiempo y muerte» (Roca 2013, 16). Por lo tanto, constituye un estatuto con cerca de dos mil años de vigencia, que ha generado tradiciones importantes como el mismo texto bíblico, el mesianismo, la figura del Anticristo, el Armagedón, y sumo a esto, los temores milenaristas y la preocupación por la sobrevivencia posapocalíptica. Dentro de esta tradición occidental, seguramente el libro del apocalipsis continuará realizando diálogos diversos e hipertextuales con producciones cono-sureñas, pero hay que resaltar que no existe una única lectura posible. Muchos ejercicios de escritura en la línea apocalíptica refiguran las alusiones bíblicas y otros, sencillamente, las obvian.

Por lo tanto, siendo una categoría en modificación permanente, a ella se le añaden las tradiciones americanas previas a la conquista como el «pachacuti», las creencias populares acerca del fin del mundo en las que convergen lo histórico, lo imaginativo y lo social y, tal como lo explicaba Frank Kermode, la sensación de convivir con la crisis desde hace mucho. Esto permite deducir que se trata sobre todo de un imaginario híbrido y en plena construcción con múltiples ángulos de lectura.

Volviendo al apocalipsis, este se ha utilizado en la literatura cono-sureña para realizar una valoración del recorrido de los países americanos, de su pasado y de su posible futuro. Este es un tema que se encuentra interrogando a la historia constantemente, sea en su vertiente más desesperanzadora (donde luego del desastre no hay ninguna posibilidad de instaurar un nuevo orden) o en un camino para reescribir los sentires colectivos.

Es importante entender que el «género proyectivo» —y en específico la escritura de temática apocalíptica, una de sus ramas—, no debe ser visto como literatura que solamente busca la evasión. No se trata un género desligado de la realidad, sino que más bien frente a ella, asume



una postura crítica y la cuestiona. Es más un mero entretenimiento o una categoría extranjera que contamina el linaje de la escritura nacional. Todo lo contrario, amplía sus diálogos con tradiciones propias de la literatura de la imaginación consolidadas en América Latina.

Una ciudad que desde su discurso mítico fundacional ha sido incendiada, saqueada e invadida y que pese a todos esos asedios ha permanecido; por lo que está más predispuesta a imaginar un suceso desastroso en su futuro que otras con un historial menos adverso. Lo que singulariza a las novelas escritas en Guayaquil es que luego de su destrucción la ciudad perdura y vuelve a ser a construida piedra sobre piedra, siendo fabulada por medio del artificio de la literatura o como una ruina que invita los visitantes recorrer con nostalgia sus vestigios. Esto que afirmo también lo describe el personaje del Monitor, de Fernando Naranjo (1994) en «Guayaquil, 37367», cuando explorando lo que ha quedado de Guayaquil bajo metros de agua, asegura que es aún bella.

La temática apocalíptica que relaciona en sus fabulaciones el presente, pasado y futuro, les permite a los guayaquileños reconocerse como empecinados sobrevivientes y constructores incansables que han sabido enmascarar con arte la decadencia y la crisis, tal como consta desde el discurso de su mito fundacional.

Por lo tanto, los siguientes puntos son aspectos relevantes a considerar:

En los tres textos, el abordaje apocalíptico de Guayaquil es parte de la anécdota más que el motivo central de la trama. La novela de Gallegos Naranjo y la de Velasco Mackenzie trabajan conscientemente sobre la idea fin del mundo en diálogo directo con la simbología bíblica judeocristiana y, en ambos casos, se trata de un enfrentamiento de fuerzas. En el primero, entre el cosmos y el caos; y en el segundo, un ajusticiamiento por la desidia de los guayaquileños. En cambio, Valencia emplea la inundación como un fenómeno natural aunque también le otorga la categoría de apocalipsis. En definitiva, en las tres historias, la ciudad anegada más que un tema central, es incidental.

Estas obras resaltan la fuerte simbología del río para Guayaquil: a más de su actitud caribeña, el agua funciona como un depósito de memoria, un río que comunica con el resto del mundo y que alimenta; pero también un almacén de cadáveres, una puerta abierta a las visitas extrañas y un causante de inundaciones. El agua para el imaginario de Guayaquil encarnará lo beatífico y lo temido; basta con recordar los

delirios que produce a Ignacio Fabbre tras bucear en aguas estancadas y turbulentas. Si embargo, como postula Heráclito desde su pensamiento filosófico, el agua es una invitación al movimiento y a la renovación. Nada que esté en contacto con ella puede permanecer inalterable.

En estas tres novelas la simbología apocalíptica relata un estado de crisis que implica la destrucción de un orden antiguo y la instauración de uno nuevo. En el caso de *Guayaquil: Novela fantástica* (Gallegos 1901) los Rebeldes del Averno personifican la inestabilidad política y la anarquía de la naturaleza. Este enfrentamiento es una alegoría del tópico que caracterizó al siglo XIX: civilización contra barbarie, manifestación de la contradictoria dualidad intrínseca, característica del imaginario de las jóvenes repúblicas latinoamericanas.

En *Río de sombras*, de Velasco Mackenzie (2003), esta manifestación de desorden se encarna en la presencia de la sombra que amenaza con tomarse la ciudad en tierras del sur. Velasco retrata en su obra el espíritu del hombre de fin de siglo, un espíritu desalentado y abatido representado por el larvero Basilio, quien arriba a su ciudad natal a esperar su muerte. Su llegada coincide con varios elementos escatológicos: lluvia, inundaciones y el fin de milenio, señales de que la ciudad está a punto de experimentar el fin de un ciclo para sufrir una renovación, aunque este no sucede.

En la novela de Valencia existe una tensión entre instaurar un nuevo orden o mantener uno antiguo. La inundación de la ciudad hace que sus habitantes vuelvan a considerar la manera de conducir sus vidas, pues su historia y tradiciones quedan sepultadas bajo metros de agua y escombros. En esta situación de emergencia, los Residentes, quienes encarnan al antiguo sistema, procuran, mediante el buceo y la escritura, reconstruir los mapas de territorios inundados, pretensión que termina por acarrearles la muerte.

El anterior sistema resulta inútil, lo que es representado por la quema de los libros en las fogatas colectivas de las Lomas de Urdesa. Solo Guillermo Fabbre —quien posee novedosas prácticas de escritura y decide huir de la ciudad a tiempo—, al igual que Iván Romano, comprende que frente al apocalipsis hay que renunciar al pasado y fabricar el futuro con registros diferentes.

En los relatos donde ha acontecido el apocalipsis, por ejemplo, en el texto de Leonardo Valencia (2006) o en el de Fernando Naranjo (1994),

se evidencia un deseo de renovación en los enunciados narrativos o al menos una reorganización de sus fragmentos. Sean estos por medio de trozos puestos en desorden anárquico (como Caytran Dölphin en el libro de Valencia), o mediante su reinterpretación; lo cierto es que después del apocalipsis el sistema cultural deja de ser el mismo.

Para concluir —por ahora, porque toda conclusión es ilusoria—, me pregunto si aún es posible figurarse el camino hacia el porvenir como una posibilidad para superar lo agotado. El apocalipsis es una red de representaciones mentales en permanente hibridación que se identifican con el espíritu trágico de estos tiempos y con el imaginario de los habitantes de Guayaquil quienes han considerado, a lo largo del siglo xx, a la ciudad como una tierra amenazada y, con esta representación, refuerzan su discurso histórico de entereza y renovación perpetua.

El apocalipsis, al menos, brinda la esperanza de que las cosas no se quedarán tal como están. La permanencia, lo eterno, lo inamovible sería, a mi criterio, el verdadero apocalipsis.



## REFERENCIAS

- Argullol, Rafael. 2000. *El fin del mundo como obra de arte: Un relato occidental*. Barcelona: Destino.
- Asimov, Isaac. 1986. *Sobre la ciencia ficción*. Barcelona: Edhasa.
- Bachelard, Gastón. 1978. *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- . 1988. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós.
- Balseca, Fernando. 1977. «Ciencia ficción en los Andes ecuatorianos». En *Memorias del Jalla Tucumán 1995*, editado por R. J. Kaliman, 656-63. Tucumán: Instituto de Historia y Pensamientos Argentinos.
- Béjar, Carlos. (1927) 2008. «Dulce lactancia». En *Cuento ecuatoriano contemporáneo: 1927-2008*, 179-86. Caracas: Monte Ávila.
- . 1970. «Simón, el mago». En *Antología básica del cuento ecuatoriano*, editado por Eugenia Viteri, 227-9. Guayaquil: CCE-Núcleo del Guayas.
- . (1970) 2004. «Osa mayor». En *Cuentos fantásticos*, editado por Campaña nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura, 40-2. Quito: CCE.
- . 1971. *Samballah*. Guayaquil: CCE-Núcleo del Guayas.
- Berger, James. 1999. *After The End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Berman, Marshall. 1997. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI.
- Benítez Rojo, Antonio. 1998. *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Puerto Rico: Plaza Mayor.
- Borges, Jorge Luis. 1974. «Final de año». En *Obras completas 1923-1972*, 30. Buenos Aires: Emecé.
- Buendía Silva, Erwin. 2012. *Si alguna vez llegamos a las estrellas: Escritos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Guayaquil: La Caracola.
- Bull, Malcolm. 1995. «Introducción: Para que los extremos se toquen». En *La teoría del apocalipsis y los fines de mundo*, compilado por Malcolm Bull 11-21. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustamante Escalona, Fernanda. 2013. «Relatos de un caribe “otro”: Simulacros de lo monstruoso y lo distópico en obras narrativas y cinematográficas recientes». *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* (13): 49-64. [https://www.academia.edu/2556860/\\_Relatos\\_de\\_un\\_Caribe\\_otro\\_simulacro\\_de\\_lo\\_monstruoso\\_y\\_lo\\_distopico\\_en\\_obras\\_narrativas\\_y\\_cinematograficas\\_recientes\\_](https://www.academia.edu/2556860/_Relatos_de_un_Caribe_otro_simulacro_de_lo_monstruoso_y_lo_distopico_en_obras_narrativas_y_cinematograficas_recientes_).
- Calderón Chico, Carlos. 1997. «Cuento y sociedad en Guayaquil». En *40 cuentos ecuatorianos: Narrativa guayaquileña de fin de siglo*, editado por Sociedad

- ecuatoriana de escritores, Núcleo del Guayas, 9-30. Guayaquil: Sociedad Ecuatoriana de Escritores / Núcleo del Guayas / Manglareditores.
- . 1991. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Labor.
- Campos Coello, Francisco. 1899. *La receta: Relación fantástica*. Guayaquil: Imprenta del Colegio San Vicente.
- Capanna, Pablo. 1966. *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires: Columba.
- Chimal, Alberto. 2013. «Literatura de la imaginación en México». *Palabras errantes*, abril-junio. <http://www.palabraserrantes.com/introduction-mexican-literature-of-the-imagination/>.
- Cortázar, Julio. 1994. «Apocalipsis en Solentiname». En *Cuentos completos: (1969-1982)*, t. 2, 155-60. Madrid: Alfaguara.
- «Apocalipsis». 1972. En *La Biblia latinoamericana*. Madrid: Verbo Divino.
- De Vivanco, Lucero. 2010. «Apocalipsis (post-Bicentenario) en la Ciudad de Lima: Representaciones de la “modernidad” y la “nación” en *Mañana, las ratas* de José B. Adolph». *Revista de crítica literaria latinoamericana* 71 (1.º semestre de 2010): 237-54. <http://as.tufts.edu/romancestudies/rcll/>.
- . 2013. *Historias del más acá: Imaginario apocalíptico en la literatura peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Eliade, Mircea. 2001. *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*. Traducido por Ricardo Anaya. Buenos Aires: Emecé.
- . 1991. *Mito y realidad*. Traducido por Luis Gil. Barcelona: Labor.
- . 1981. «Estructura del simbolismo acuático». En *Lo sagrado y lo profano*, 79-80. Traducido por Luis Gil. Madrid: Guardarrama / Punto Omega.
- Fabry, Geneviève. 2013. «El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: Esbozo de una tipología». *Cuadernos Lírico: Revista de la red universitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia* (7): 1-11. doi: 10.4000/lirico.689.
- Fabry Geneviève, Logie Ilse y Pablo Decock. 2010. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Berna: Peter Lang A. G.
- Faustino Sarmiento, Domingo. 2012. *Facundo*. Memphis: General Books.
- Gallegos Lara, Joaquín. 1977. *Las cruces sobre el agua*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana / CCE, Núcleo del Guayas.
- Gallegos Naranjo, Manuel. 1901. *Guayaquil: Novela fantástica*. Guayaquil: Imprenta Manabita.
- . 1899. *1900. Almanaque de Guayaquil: Fin del siglo*. Guayaquil: Gutmborg.
- García, Giovanni. 2012. «Gigantesco robot de 90 mts. de altura atacó a la ciudad de Guayaquil». Video de YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hb0SjZc3z4U>.

- Jiménez, Jorge. 1999. «Las artimañas de la ficción: De ciudades reales e imaginarias». *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* 37 (91): 101-13. <http://inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.XXXVII/No.%2091/Las%20artima%C3%B1as%20de%20la%20ficcio%C3%A9n%20De%20ciudades%20reales%20e%20imaginarias.pdf>.
- Kermode, Frank. 2000. *El sentido de un final: Estudios sobre la teoría de la ficción*. Barcelona: Gedisa.
- . 1998. «Aguardando el fin». En *La teoría del apocalipsis y los fines de mundo*, editado por Malcolm Bull, 291-308. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Knight, Damon. 1983. «¿Cantaré el polvo tus alabanzas?». En *Visiones peligrosas II*, compilado por Harlan Ellison y traducido por Domingo Santos, 188-93. Barcelona: Martínez Roca.
- Larreátegui Plaza, Pablo. 2009. *Entre la memoria y el olvido: Posmodernidad y literatura en dos autores latinoamericanos*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Corporación Editora Nacional.
- Logie, Ilse. 2008. «Avatares de un mito: Manifestaciones del apocalipsis en la literatura rioplatense contemporánea, el caso de insomnio de Marcelo Cohen». En *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine*, coordinado por Perla Petrich, Julio Premat y María Llombart, 1-10. Paris: Université Vincennes-Saint-Denis / Traverses.
- Maffa, Mercedes. 2010. «Dos novelas de Jorge Velasco Mackenzie». En *Memorias del X Encuentro sobre literatura ecuatoriana Alfonso Carrasco Vintimilla*, t. 1, editado por Universidad de Cuenca, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación, 129-38. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Martillo Monserrate, Jorge. 2011. «José Rodríguez Labandera y su submarino: El Hipopótamo». *El Universo*, 17 de septiembre. <https://www.eluniverso.com/2011/09/17/1/1379/jose-rodriguez-labandera-submarino-hipopotamo.html>.
- . 2006. «Soñando y asomado ante un Guayaquil solitario». *El Universo*, 13 de mayo.
- Méndez, Rafael. 2000. *Clásicos del pensamiento universal resumido*. Bogotá: Intermedio.
- Moreno, Fernando Ángel. 2013. «Hard y prospectiva: Dos poéticas de la ciencia ficción, desarrollo del contrato ficcional en dos subgéneros de la ciencia ficción». *Revista Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 2, n.º 2 (junio de 2013): 5-16. [http://www.revistahelice.com/revista/Helice\\_2\\_vol\\_II.pdf](http://www.revistahelice.com/revista/Helice_2_vol_II.pdf).

- . 2009. *La ficción prospectiva: Propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi.
- Moreno, Fernando Ángel, e Ivana Palibrk. 2011. «La ciudad prospectiva» *Ángulo Recto: Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3 (2): 119-31. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ANRE.2011.v3.n2.37584](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37584).
- Moro, Tomas. 1805. *La utopía*. Madrid: Imprenta de Don Mateo Repullés.
- Naranjo Espinoza, Fernando. 1994. «Guayaquil, 37367». En *La era del asombro*, 83-170. Quito: Abrapalabra Editores / Casa de la Cultura Ecuatoriana «Benjamín Carrión».
- Ortega, Julio. 2010. «La alegoría del apocalipsis en la literatura latinoamericana». En *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, editado por Fabry Geneviève, Logie Ilse y Pablo Decock, 53-66. Berna: Peter Lang A. G.
- Palacios, Jesús. 2003. «La ciudad de los miedos indecibles». En *Imágenes del mal: Ensayos de cine, literatura y filosofía sobre la maldad*, recopilado por Vicente Domínguez, 269-308. Madrid: Valdemar Intempestivas.
- Parkinson Zamora, Lois. 1994. *Narrar el apocalipsis: La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Pimentel, Rodolfo. 2013. «Manuel Gallegos Naranjo». En *Diccionario biográfico Ecuador*. Accedido agosto de 2013. <http://www.diccionariobiograficoecuador.com/tomos/tomo14/g3.htm>.
- Pérez Vejo, Tomás. 2003. «La construcción de las naciones como problema historiográfico: El caso del mundo hispánico». *Historia Mexicana* 53 (2): 275-311. <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1449>
- Piria, Francisco. 1898. *El socialismo triunfante. Lo que será mi país dentro de 200 años*. Montevideo: Dornaleche y Reyes.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Talles gráficos de Arca S. R. L.
- Rodrigo-Mendizábal, Iván. 2013. «Ecuador». *The Encyclopedia or Science Fiction*. Accedido septiembre. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/ecuador>.
- Rodríguez Romero, Agustina. 2006. «El mesianismo como constante: Interpretaciones mesiánicas del arte colonial». Ponencia presentada en el Congreso IV Internacional de Barroco Iberoamericano, Ouro Preto, 2006.
- Rojas, Ángel Felicísimo. 2007. *La novela ecuatoriana: Segunda parte (1895 a 1925)*. Guayaquil: Publicaciones Educativas Ariel.



- Salazar, Jezreel. 2006. «La ciudad como texto: La crónica urbana de Carlos Monsivás». *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México*. Accedido septiembre de 2013. <http://www.journals.unam.mx/index.php/accel/article/view/31729>.
- Salvioni, Amanda. 2013. «Lo peor ya ocurrió. Categorías del postapocalipsis hispanoamericano: Alejandro Morales y Marcelo Cohen». *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali* (2013): 304-16. <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline>
- Valencia, Leonardo. 2006. *El libro flotante de Caytran Dölpin*. Quito: Paradiso.
- Vanderschueren, Isabel. 2008. «El apocalipsis en la literatura colombiana contemporánea. Un análisis de cuatro novelas: Cien años de soledad de Gabriel García Márquez, Dabeiba de Gustavo Álvarez Gardeazábal, La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo». Tesis de maestría, Universiteit Gent, Flandes. [http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/371/RUG01001414371\\_2010\\_0001\\_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/371/RUG01001414371_2010_0001_AC.pdf).
- Velasco Mackenzie, Jorge. 2007. *El rincón de los justos*. Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil.
- . 2004. *No tanto como todos los cuentos*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- . 2003. *Río de sombras*. Guayaquil: Alfaguara.
- . 1992. *Desde una oscura vigilia*. Quito: Abrapalabra.
- . 1986. *Tambores para una canción perdida*. Quito: El Conejo.
- Vinueza, Gustavo. 2001. «¿Se podría inundar la ciudad de Guayaquil?». *El Universo*, 27 de junio.
- Zárate, José Luis. 2014. «Tweet. 12 de febrero». Accedido febrero. <https://twitter.com/joseluiszarate/status/433580805869162496>.

## ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

227	Edwar Vargas, <i>Una mirada crítica del derecho a la consulta previa, libre e informada</i>
228	Roberto Lucero, <i>Las redes artesanales y la política pública: Un encuentro complejo</i>
229	Sebastián Vallejo, <i>Angostura, 30-S y la (re)militarización de la seguridad interna en Ecuador</i>
230	Mónica Murga, <i>La memoria subyugada</i>
231	Vesna Jokić, <i>Prácticas artísticas y derechos humanos: El proyecto Destierro y Reparación en Medellín</i>
232	Paúl Puma, <i>El Teatro del Absurdo en Ecuador</i>
233	Paúl Ochoa, <i>Los instrumentos financieros básicos en las pyme. Estudio y aplicación</i>
234	Daniela Orrantia, <i>La planificación participativa en la elaboración del Plan Nacional del Buen Vivir 2013-2017</i>
235	Ronald González, <i>La internacionalización de la banca colombiana hacia Centroamérica</i>
236	Lucía Moscoso Cordero, <i>Relaciones ilícitas en la plebe quiteña (1780-1800)</i>
237	Iván Párraga, <i>Marzo de 1939: La huelga de la Universidad Central y la disputa por la autonomía</i>
238	Milagros Villarreal, <i>La Escuela Nacional de Enfermeras entre 1942 y 1970: Una historia sobre las dinámicas de control social</i>
239	Claudio Creamer, <i>El salario mínimo en la industria ecuatoriana: Debates precursores en el Congreso y los gremios entre 1934 y 1935</i>
240	Wilson Miño Grijalva, <i>Ferrocarril y modernización en Quito: Un cambio dramático entre 1905 y 1922</i>
241	Diana Castro Salgado, <i>El dragón en el paraíso: Cooperación energética chino-ecuatoriana</i>



La literatura de anticipación escrita en América del Sur es una línea poco explorada de ficción que especula acerca del futuro de las urbes de este subcontinente, a partir de las pistas que pueden deducirse luego de su ingreso a la modernidad. Dentro de este ámbito, el pensamiento apocalíptico se vuelve una clave importante desde donde se puede leer la capacidad de resistencia a las múltiples crisis sociales y políticas de América del Sur, representadas por sus autores con símbolos alusivos al fin del mundo. Este trabajo revisa la producción de tres novelistas ecuatorianos: Manuel Gallegos Naranjo, Jorge Velasco Mackenzie y Leonardo Valencia, quienes suponen que será el agua la que arrasará con Guayaquil e imaginan el destino de sus restos. Estos relatos son una alegoría de la resistencia y la desgracia que, por tradición histórica, ha parecido estar presente en el imaginario de este puerto.

Solange Rodríguez (Guayaquil, 1976) es narradora y docente universitaria. Ha publicado los volúmenes de cuentos *Tinta sangre* (2000), *Dracofilia* (2005), *El lugar de las apariciones* (2007), *Balas perdidas* (2010), *Caja de magia* (2013), *La bondad de los extraños* (2014) y *Levitaciones* (2017), a más de constar en varias antologías de relato. Es máster en Estudios de la Cultura con mención en Literatura Latinoamericana por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

